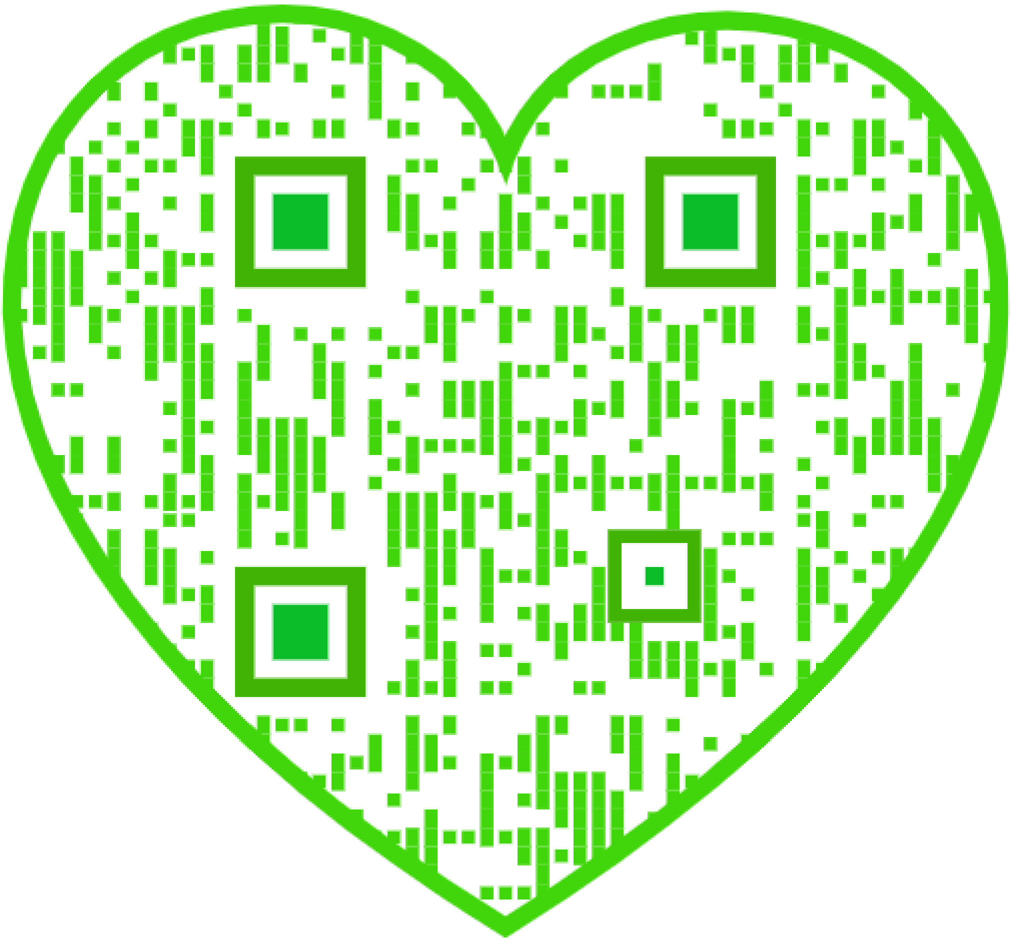
De Boekenwereld. Jaargang 31

bron
De Boekenwereld. Jaargang 31. Vantilt, Nijmegen 2015

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_boe022201501_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m.



[Nummer 1]

7770 unieke kunstwerken
H.N. Werkman en de deiningen van De Blauwe Schuit, 1940-1944
Paul van Capelleveen

linkerpagina **H.N. Werkman, omslag voor F.R.A. Henkels, *Ballade van de bruiloftskinderen* (1942). Oplage 15 exemplaren. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.**

Over H.N. Werkman als kunstenaar en drukker weten we steeds meer en nog altijd te weinig. De brieven uit de oorlogsjaren en de oeuvrecatalogus van Hendrik (of Henk) Werkman zijn gepubliceerd en bieden mogelijkheden voor verder onderzoek.[1] Veel is nog in nevelen gehuld, deels doordat de belangstelling voornamelijk uitgaat naar unica, zoals schilderijen en druksels. De Blauwe Schuit-uitgaven (1941-1944) worden doorgaans gezien als een vaststaand corpus, maar ze zijn levendiger dan men denkt en in wezen ongrijpbaar. Dat laatste blijkt als systematisch meer dan één exemplaar wordt bestudeerd.

H.N. Werkman, illustratie voor H. Marsman, *Paul Robeson zingt* (1942). Oplage 20 exemplaren. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

Unica in oplage: *Hot Printing*

Werkmans opvatting over oplage en uniciteit is niet eenvoudig te duiden. Bij zijn reeks *Hot Printing* bijvoorbeeld gaat het in principe niet om unica en niet om grafiek, maar om in oplage gemaakte sjabloonprenten. Op basis van een (voorlopige) census kunnen we vaststellen dat elk exemplaar van eenzelfde prent varianten vertoont ten opzichte van alle andere exemplaren.[2] Toch vertonen deze unica onderling genoeg overeenkomsten om als oplage te kunnen worden beschouwd.

Enkele van de gevonden varianten wijzen er bovendien op dat Werkman verschillen met opzet aanbracht en daarmee zeggen ze ook iets over de 'echte' unica waarvoor geen vergelijkingsmateriaal bestaat. Sommige vreemde effecten kunnen niet als vergissingen terzijde geschoven worden. Zo is er bij de *Hot Printing*-prent 'Kop in profiel naar rechts' geen onderscheid tussen exemplaren met een zwarte haardos die 'goed' of 'niet goed' aansluit op de kop.

Werkmans hang naar variatie, vaste prik bij veel kunstenaars, heeft zijn weerslag gehad op de uitgaven van De Blauwe Schuit, die voor het grootste deel door hemzelf zijn geïllustreerd. Voor deze reeks van veertig werken die tijdens de Tweede Wereldoorlog verschenen, werden de teksten aangeleverd door de zogeheten Schippers van De Blauwe Schuit, August Henkels, Adri Buning en Ate Zuithoff. Zij financierden

de uitgaven en oefenden ook invloed uit op de vorm, de typografie en de illustraties, maar wezenlijk lag het primaat voor de illustraties bij Werkman.

Illustraties voor De Blauwe Schuit

Financieel waren de uitgaven van De Blauwe Schuit tijdens de oorlogsjaren zijn 'redding', naast de verkoop van losse prenten via het circuit van Willem Sandberg. Artistiek gezien veroorzaakte 'De Blauwe Schuit en zijn deining' voor Werkman een periode van bloei en een bevrijding van 'veel ellende'.[3] Voor zijn illustraties hanteerde Werkman niet wezenlijk andere technieken dan voor zijn kunstwerken, de unieke 'druksels'.[4] Dat is op zich eigenaardig. De meeste illustratoren zouden bij een opdracht kiezen voor een reproduceerbare techniek, zoals lijntekeningen die geclicheerd kunnen worden of bijvoorbeeld druktechnieken die een oplage toestaan, zoals etsen en litho's. In zijn drukkerij kon Werkman wel clichés drukken, maar geen litho's of etsen. Werkman aarzelde soms om zich kunstenaar te noemen, omdat 'ik mijn beste werk nog moet maken'.[5] Intussen ontwikkelde hij techniek na techniek om dat te bewerkstelligen.

Voor de eerste uitgave van De Blauwe Schuit kozen de 'Schippers' als vanzelfsprekend voor een houtsnede, die speciaal werd gemaakt door Jan Wiegers. Werkman drukte deze uitgave. Vanaf de tweede uitgave verzorgde hij het merendeel van de illustraties en dat werden geen houtsneden.[6]

Een enkele keer constateerde Werkman dat een bepaalde nieuwe techniek niet geschikt was voor oplagen: 'Het is moeilijk een aantal gelijke afdrukken te maken, zelfs moeilijker dan op de gewone manier.'[7] Enerzijds lijkt dit te impliceren dat Werkman streefde naar identieke afdrukken voor De Blauwe Schuit-uitgaven: maar ander-

H.N. Werkman, illustratie voor F.R.A. Henkels, *Ballade voor Herbert* (1942). Oplage 25 exemplaren. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag; foto Jos Uljee.

H.N. Werkman, *Turkenkalender 1942*. Oplage 120 exemplaren. Links een proef van het omslag, rechts een gedrukte versie (1941). Beide uit Museum Meermanno in Den Haag; foto Koninklijke Bibliotheek.

zijds sloeg deze opmerking op een nieuwe techniek die hij niet verder ontwikkelde, ook niet voor zijn unica en dat duidt er op dat het verschil tussen unica en oplage, qua techniek, niet absoluut was.

De praktijk van De Blauwe Schuit laat dat zien. Werkman hield weliswaar rekening met het streven naar 'gelijke drukken', maar koos juist niet voor technieken die dat bevorderden. Houtblokken, linosneden en zetmateriaal werden beïnkt en omgekeerd op een vel papier geplaatst, waarna op de Christian Dingler-handpers rechtstandig van boven druk op het geheel werd uitgevoerd.[8] Andere beproefde technieken waren: het direct op papier aanbrengen van verf met een handroller, het direct op papier 'tekenen' met de zijkant van de handroller, het met de hand direct op papier stempelen met zetmateriaal, de sjabloontechniek waarbij een uitgesneden figuur direct op het papier wordt afgedrukt met een beïnkte handroller, het voorbewerken van (delen van) een blad met de beïnkte handroller, en mogelijk nog andere technieken, zoals het afdrukken van een (nog nat) bedrukt vel papier op een ander vel. In de periode van De Blauwe Schuit hanteerde Werkman diverse technieken, vaak in combinatie. Geen wonder dat de 'druksels' werden gezien als 'iets heel raadselachtigs'.[9]

De Turkenkalender

Een voorbeeld van complexe technieken is de *Turkenkalender 1942.* De relatief grote oplage van 120 exemplaren spoorde Werkman aan tot een zekere eenvormigheid. Alleen al uit efficiency werd daarvoor de snelpers ingezet.[10] Voor het omslag paste Werkman echter de handstempeltechniek toe die wel tot verschillen tussen de exemplaren *moest* leiden. De grote oranje vlakken zijn beide op de pers van één stuk linoleum gedrukt, de titel-letters zijn met loodzetsel op de pers gedrukt, maar de kruisen zijn met los zetmateriaal handmatig gestempeld.

Dat het omslag met beleid is ontstaan, zien we aan de verschillen tussen een proef van de kalender en de definitieve versie van het omslag: de positie van de kruisen op het blad is anders, maar ook is de kleurstelling soms precies andersom. Werkman heeft over alle elementen zorgvuldig nagedacht.

Daar staat tegenover dat de exemplaren van de uiteindelijke editie onderling niet veel verschillen vertonen, al zijn die er wel degelijk. Sterker, van de exemplaren die ik zag is geen tweetal identiek. De twee oranje linodrukken overlappen elkaar meer of minder. De met de hand gestempelde kruisen hebben steeds een iets andere inkting (soms schraler, soms vetter), de positie van de kruisen varieert en de hoek van de twee elementen (één rood, één blauw) is niet even groot.

Werkman stelt in het colofon met nadruk dat de kalender op de handpers werd gedrukt - en dat terwijl de teksten deels op de snelpers waren gedrukt en het omslag met een combinatie van handpers, linodruk en handbestempeling ontstond. Waarom deed hij dat? Meest voor de hand liggend is dat hij geen mechanische reproductie nastreefde én wilde dat het werk zich daarvan onderscheidde, maar ook telde mee dat hij elk omslag als een zelfstandig kunstwerk zag, zij het in serie gemaakt. Eerder in 1941 schreef hij dat het een 'reuzenonderneming' was om 'zulke dingen in een beperkte oplage af te drukken, afgezien van de onmogelijkheid om ze gelijkwaardig af te drukken', reden waarom hij soms koos voor iets dat viel te omschrijven als:

‘Hoogst eenvoudig van voorstelling zoowel als van druk.’ Maar elders (over de *Chassidische legenden*) gaf hij meteen toe: ‘Ik heb ze zoo eenvoudig mogelijk gehouden, maar zoo eenvoudig als ik mij het had voorgesteld kon het toch niet worden.’ Hij bleef zich steeds bewust van de ‘beperkende technische mogelijkheden voor het maken van drukken en ook vooral aan die voor het vermenigvuldigen daarvan’. En bij dit alles verzuchtte hij: ‘ik druk liever 10 dan 100’.

Het werken aan een grote oplage betekende ook dat hij al doende nieuwe ideeën ontwikkelde: ‘het is maar de kwestie om op het idee te komen en dat is meestal alleen het geval bij constant werken (en als men zich dan bij het werk vergist!)’.[11] In hoeverre zulke ‘vergissingen’ een rol speelden bij het voltooien van een illustratie voor De Blauwe Schuit is pas te beantwoorden nadat alle exemplaren naast elkaar te zijn gelegd.[12]

Verschillen in soorten

De verschillen tussen de prenten van één uitgave ontstaan bijvoorbeeld door een herhaald gebruik van één stencil (na de eerste afdruk wordt het stencil iets verschoven voordat een tweede afdruk wordt gemaakt), zoals op het omslag van *Sabbatgesänge* (1941, BS-4). Andere verschillen zijn het gevolg van het gebruik van één sjabloon voor twee kleuren, zoals te zien in verschillende exemplaren van *Ballade voor Herbert* (1942, BS-18), waarbij de jas van de trekpop niet alleen rood, maar in meer of mindere mate ook blauw is.

De met de handroller bedrukte delen zijn in elk exemplaar handmatig aangebracht en daardoor alleen al verschillend. Het duidelijkste voorbeeld is het omslag van *Menschheit* van Georg Trakl (1944, BS-35), waarvoor Werkman de kop op het omslag met de zijkant van de handroller tekende: hij produceerde zo 45 gelijkende, maar op zich unieke portretten.

De bestempelingen uit de losse pols veroorzaken veel verschillen (zoals in de *Turkenkalender 1942*). Verder kunnen verschillen ontstaan doordat doelbewust stencils ten opzichte van eerdere exemplaren worden verschoven, maar ook door de inzet van nieuwe stencils nadat de oude het hebben begeven. Bovendien staat de irisdruk garant voor verschillen. De verschillen tussen de illustraties in exemplaren van M. Nijhoffs *Holland/In plaats van foto* (1942, BS-20) zijn enorm.

De consequentie van de werkwijze van Werkman is dat er een oplage van unica ontstaat, maar dat er geen ideaal-exemplaar is, geen norm.

Multiple? Kopie? Reproductie? Origineel?

Werkman zelf noemde zijn illustraties ‘druksels’ en daarmee doelde hij zowel op zijn prenten in één exemplaar als zijn illustraties in boekjes die in oplagen verschenen. Een mogelijke benaming is ‘unica in oplage’. Andere termen volstaan niet: de ‘druksels’ zijn geen ‘multiples’ (want die zijn identiek), geen ‘kopieën’ of ‘reproducties’ (want die zijn identiek en veronderstellen een ‘origineel’). Ook de term ‘serica’ (gebruikt voor

glaswerk van Leerdam) is ongeschikt: die veronderstelt een voorbeeld dat door anderen dan de kunstenaar wordt nagebootst. Voor de meeste grafische technieken is herhaalbaarheid het uitgangspunt (ets, litho, zeefdruk). Bij Werkman zijn de handelingen herhaalbaar, het resultaat echter niet.

De 'druksels' maken elk exemplaar uniek en zijn alleen vergelijkbaar met het soort kunstwerken dat als 'originelen' wordt bestempeld: schilderij, tekening, gouache. Een origineel dat geproduceerd wordt als serie is (afgezien van thematische series) in de kunst, net als in de boekkunst, een betrekkelijk schaars fenomeen.

Daarbij komt iets anders. In de Werkman-literatuur, maar ook in tentoonstellingen en op websites, krijgen we maar een klein aantal exemplaren en vaak hetzelfde exemplaar voorgeschoteld uit de collectie van het Stedelijk Museum in Amsterdam. Van de uitgaven van De Blauwe Schuit worden zelden meerdere exemplaren naast elkaar getoond. Ze maken daardoor de indruk als exemplaar niet speciaal te zijn. Door het veelvuldig afbeelden van steeds hetzelfde exemplaar is postuum een soort standaard gecreëerd. De interpretatie daarvan is problematisch.

Variatie als norm

Tegelijk kunnen we constateren dat Werkman meerdere middelen inzet om variëteit te bereiken. Niet op exemplaarniveau, maar op fondsniveau geldt dat bijvoorbeeld voor de formaten van de verschillende uitgaven. Dat is misschien niet heel opvallend, omdat er wel een zekere uniformiteit in de omvang is.[13] Werkman vond dat De Blauwe Schuit zich steeds moest vernieuwen en veroordeelde elke 'reprise van een reeds verschenen werk.' Dat gold niet alleen voor de tekstkeuze, maar ook voor de illustraties en zelfs voor het formaat. Over dit soort afwijkingen noteerde hij tevreden: 'het is weer geheel iets anders'. Werkman heeft geen pogingen ondernomen om de formaten te standaardiseren, integendeel. Zelfs de portefeuilles, tekstboekjes en prenten van de twee reeksen met *Chassidische legenden* hebben niet een gelijk formaat. Ook August Henkels stuurde in zijn drukinstructies aan op afwijkende formaten: 'misschien een tikje groter', of 'doch formaat een tikje kleiner' of 'kleiner dan "Kerstmis in Friesland".'

Vernieuwingsdrang stond uniformiteit in de weg. Werkman wilde dat de uitgaven van De Blauwe Schuit van elkaar verschilden; het mocht geen seriewerk worden, zoals de vele ontwerpen van bijvoorbeeld Paul Schuitema. De nieuwe uitgaven waren 'weer geheel verschillend en dat is juist het aardige van de zaak. Men kan zeker niet zeggen: 't is altijd weer hetzelfde; als dat zoo was zouden de vrienden er gauw genoeg van hebben.'[14]

Afspraak tussen kunstenaar en uitgever

H.N. Werkman, illustratie voor *Alleluia* (1941). Oplage 60 exemplaren. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

Die drang naar variëteit maakte dat Werkman bij de voorbereiding van de *Chassidische legenden* er steeds weer op terug kwam dat de oplage met zijn illustratietechniek moeilijk te realiseren was. Zo forceerde hij een uitspraak daarover van de belangrijkste uitgever, August

Henkels. Werkman schreef bijvoorbeeld: ‘mijn aarzeling spruit voort uit de gedachte dat ik 10 exemplaren van elke druk moet kunnen maken. Ze zullen wel iets uiteenloopen maar moeten toch niet te groote verschillen hebben. En daarmee moet ik ter dege rekening houden bij het afwerken. Ik kan mij als 't ware niet te veel laten gaan en moet sober blijven.’ Hij deed (onterecht) alsof zijn techniek daarin niet afweek van ets of houtsnede.

H.N. Werkman, illustraties voor Martin Buber, *Chassidische legenden* (1942-1943). Koninklijke Bibliotheek, Den Haag; foto Jos Uljee.

Over individuele prenten benadrukte hij keer op keer dat het mogelijk was een oplage te maken, maar dat de afwerking gelijkvormigheid uitsloot: ‘En de afwerking is niet zoo eenvoudig als ze lijkt’ (over ‘De roep van de aarde’) of ‘De afwerking vergt veel doorzetting en toewijding’ (over ‘De tocht naar Jeruzalem’). Toch wilde Werkman geen conventionele illustraties maken, en Henkels verlangde dat evenmin. ‘Het zal nog een heele toer worden om ze allemaal precies gelijk deze [eerste proeven] te maken. Kleine afwijkingen moeten over het hoofd gezien worden, maar de een is moeilijker dan de ander. Er zijn er bij waaraan ik lang gewerkt heb met de rol uit de vrije hand en die zijn natuurlijk vrij lastig om precies zoo na te maken.’ Eindelijk, na die laatste opmerking, beet Henkels in het aas dat Werkman hem voorhield: ‘Natuurlijk’, schreef Henkels hem: ‘kleine verschillen moeten verwaarloosd worden. Dat maakt deze techniek nog persoonlijker dan de techniek v.d. etsplaat; die is veel mechanischer.’ En daarmee werden de varianten door de uitgever officieel gesanctioneerd.

Na de beslissing over de veranderlijke Blauwe Schuit-uitgaven werd de kwestie in de brieven tussen Werkman en Henkels niet meer aangeroerd, behalve toen de tweede serie van de *Chassidische legenden* ontstond en Werkman besloot de prenten ‘een beetje levendiger van kleur’ te maken. Henkels vroeg zich even af of ze dan niet te zeer afstaken bij de eerste reeks, maar legde zich er direct bij neer.

Drie uitgaven van De Blauwe Schuit met omslagen door H.N. Werkman: F.R.A. Henkels (vert.), *Sabbatgesänge* (1941), oplage 60 exemplaren; Muus Jacobse (= K.H. Heeroma), *Zo dikwijls als ik dwalend* (1944), oplage 60 exemplaren; en Martin Buber, *Psalmen* (1941), oplage 75 exemplaren. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag; foto Jos Uljee.

H.N. Werkman, illustratie voor H. Marsman, *De zee* (1942). Oplage 15 exemplaren. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

Deze zorgvuldige raadpleging van zijn uitgever herhaalde Werkman tegenover andere uitgevers, bijvoorbeeld Bastiaan Kist die hem een opdracht verstrekte namens het Nederlandsch Verbond van Boekenvrienden: 'kleine kleurverschillen zijn niet te voorkomen'.[15] Inmiddels was de uniciteit van elke illustratie zijn handelsmerk geworden en dat is ze nog steeds.

De oeuvrecatalogus van Werkman telt 2248 nummers, en dat is inclusief meer dan 1000 schetsen. Tellen we daar de unieke druksels in de 40 uitgaven van De Blauwe Schuit bij op - bij elkaar zijn dat meer dan 2800 exemplaren - dan komen er 7770 unieke druksels bij. Want zoveel afzonderlijke illustraties maakte hij voor De Blauwe Schuit, in vier jaar tijd.

rechts **H.N. Werkman, omslag voor Wladimir Solovjeff, *Een moscovitische legende* (1941). Oplage 120 exemplaren. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag**

Eindnoten:

1 Dieuwertje Dekkers, Jikke van der Spek, Anneke de Vries, *H.N. Werkman. Het complete oeuvre*, Rotterdam, NAi Uitgevers / Groningen, Stichting H.N. Werkman, 2008; Hendrik Nicolaas Werkman [bezorgd door Frans R.E. Blom en anderen], *Brieven rond De Blauwe Schuit*

1940-1945, Nijmegen, SUN / Groningen, Stichting H.N. Werkman, 2008; Gillis Dorleijn [en anderen] (red.), *Schepelingen van De Blauwe Schuit. Brieven van Bertus Aafjes, K. Heeroma, M. Nijhoff, S. Vestdijk en Hendrik de Vries aan F.R.A. Henkels, 1940-1946*, Den Haag, Letterkundig Museum / Amsterdam, Lubberhuizen, 2003.

2 Zie ‘Census van de prenten in de Hot Printing-reeks (prent 1-8)’ op de website van de Koninklijke Bibliotheek (www.kb.nl/hotprinting-census-1) en het vervolg daarop (prent 9-16).

3 *Brieven rond De Blauwe Schuit 1940-1945* (noot 1), dl. 1, p. 235, p. 268 en dl. 2, p. 29.

4 Werkman gebruikte de term ‘druksel’ omdat de bladen ontstonden met drukinkt en met de drukrol, cf. *Brieven*, dl. 1, p. 280.

5 *Brieven*, dl. 1, p. 107.

6 Wel werd nog één keer een illustratie van een andere kunstenaar gebruikt, een tekening namelijk van Hendrik de Vries, die ook de tekst leverde (BS-15), en Werkman verwerkte in één van zijn latere ‘druksel’-illustraties een houtsnede uit 1490 (BS-36). Andere afwijkende illustraties zijn twee foto's (in BS-32 en in BS-38), waarbij de laatste onderdeel werd van een Werkman ‘druksel’.

7 *Brieven*, dl. 2, p. 459.

8 Zie voor een afbeelding van de pers en een beschrijving van de techniek: Anneke de Vries, ‘In eenzaamheid bij zonneschijn’, in: Anneke de Vries [en anderen] (red.), *H.N. Werkman 1882-1945. Leven & werk*, Zwolle, WBooks / Groningen, Groninger Museum en Stichting Werkman, 2015, p. 134-135.

9 *Brieven*, dl. 1, p. 409.

10 Over efficiency sprak Werkman zich uit in brieven over *Sabbatgesänge,* het gebruik van de snelpers versus de handpers en de tijdrovende uitgave *Een moscovitische legende*, zie *Brieven*, dl. 1, p. 79-80, 171, 177, 195.

11 Citaten uit *Brieven*, dl. 1, p. 68, 82, 127, 153, 159.

12 Via verschillende catalogi zijn online afbeeldingen beschikbaar, zie bijvoorbeeld de websites van het Stedelijk Museum, het Gemeentemuseum, het Joods Historisch Museum, de Koninklijke Bibliotheek, het Groninger Museum (zowel Werkman Archief als Collectie & Bibliotheek).

13 De helft van alle uitgave van De Blauwe Schuit bestaat uit 4 bladen (8 pagina's, inclusief omslag); nog eens tien uitgaven bestaan uit 2 bladen (4 pagina's, inclusief omslag). De overige tien hebben een wisselende omvang.

14 Zie resp. *Brieven*, dl. 1, p. 146, 339, 354, 627, 632; dl. 2, p. 75.

15 Zie resp. *Brieven*, dl. 1, p. 163, 165, 166, 188, 192, *Brieven*, dl. 2, p. 197, 216-217, 291, 293, 297.

De zeggingskracht van het affiche 1940-1945
Erik Somers en René Kok

***Ik stem Mussert*. Verkiezingsaffiche van A.C.E. Ganzert, 1935. Alle afbeeldingen bij dit artikel zijn afkomstig uit de Beeldbank WO2-NIOD**

Affiches behoorden tot de belangrijkste propagandavormen van het nationaal-socialisme.[1] Tijdens de strijd om het presidentschap in 1932 tussen zittende president Von Hindenburg en uitdager Adolf Hitler noteerde de propagandaleider van de NSDAP, Joseph Goebbels, op 22 februari in zijn vaak geciteerde dagboek: 'Onze aanplakbiljetten zijn prachtig geworden. De propaganda wordt zo uitmuntend uitgevoerd. Het gehele land moet ervan opzien.'[2] En op 8 maart dat jaar: 'De aanplakbiljettenoorlog is op zijn hoogtepunt. Wij staan tot nu toe aan kop.'[3]

***De vrouw die nadenkt stemt ook NSB*. Verkiezingsaffiche van 'Y.P.', 1939.**

Beeldenstrijd

Het gebruik van affiches om een politieke boodschap uit te dragen was geen vinding van Goebbels, maar maakte al langer deel uit van de politieke cultuur in Duitsland. Op grond van een wet uit 1849 was het vanwege het 'opruiende karakter' tot 1918 verboden om met affiches politieke propaganda te bedrijven. Tijdens de Republiek van Weimar beleefde het politieke affiche echter een bloeitijd. Ook Hitler was zich zeer bewust van het belang van affiches als propagandamiddel. In zijn politieke getuigenis *Mein Kampf* schreef de leider van de NSDAP hoe hij de propagandistische rol van affiches zag:

'Het is niet de taak der propaganda, om den enkeling een wetenschappelijke vorming te geven, maar om de massa te wijzen op bepaalde feiten, gebeurtenissen, noodzakelijkheden, enz., waarvan de beteekenis dan eerst door de werking van deze (aanplak)biljetten binnen den gezichtskring der massa wordt getrokken. De kunst van het reclamebiljet bestaat nu uitsluitend hierin, om dit op zoo voortreffelijke wijze

te doen, dat men algemeen overtuigd wordt van de realiteit van een bepaald feit, van de noodzakelijkheid van een gebeurtenis, van de juistheid van een noodzakelijk optreden, enz.'[4]

Hitlers denkbeelden werden vakkundig in de praktijk gebracht door Goebbels. Hij wist als geen ander dat visuele indrukken een grote zeggingskracht hebben. Het affiche bood bovendien voordelen boven andere vormen van propaganda. Een pamflet of brochure kon ongelezen worden weggegooid, de radio kon worden uitgezet en politieke bijeenkomsten konden simpelweg worden genegeerd. Aan een kleurrijk affiche op groot formaat viel evenwel niet te ontkomen. Goebbels stelde nauwkeurige richtlijnen op voor het vervaardigen en verspreiden van affiches. Die met tekst moesten kort en treffend zijn: de inhoud moest binnen één minuut gelezen kunnen worden en rood - 'de kleur van de revolutie' - moest overheersen. Belangrijk waren de zogenaamde beeldaffiches. Deze moesten zo weinig mogelijk tekst bevatten en de boodschap direct en duidelijk overbrengen. In de woorden van Goebbels: 'Das sind die besten Bildplakate, die auch ohne Tekst alles Notwendige sagen.'[5]

Aanvankelijk werd op de nazi-affiches de tegenstander gekleineerd en belachelijk gemaakt, maar al snel schilderden de nazi's de vijand - met name joden en communisten - clichématig af als gevaarlijk, wreed en onmenselijk. Alleen Hitler kon het dreigende gevaar keren, zo wilde de propaganda doen geloven. In *Mein Kampf* wees Hitler nadrukkelijk op het belang van een voortdurende herhaling van een aantal vaste thema's: 'Het bevattingsvermogen der groote massa is maar zeer beperkt, het begrip gering, de vergeetachtigheid daarentegen groot. De feiten brengen mede, dat iedere propaganda, welke doeltreffend wil zijn, zich tot, enkele, zeer weinige punten dient te beperken, om deze punten dan bij wijze van leuzen overal en op alle manieren te benutten, tot men zekerheid heeft, dat ook de laatste man en de laatste vrouw aan zulk een leus, aan zulk een idee de beteekenis hecht, welke men eraan gehecht wil zien.'[6]

Na Hitlers machtsovername in 1933 werd de propaganda volledig in dienst gesteld van het totalitaire systeem. Een sleutelpositie was weggelegd voor het door

Goebbels geleidde *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda.* De belangrijkste taak van het nieuwe ministerie was het verwerven van steun voor de nationaal-socialistische staat.

***Dit is Jodewin. Jozef Delano Winston Roddel.* Affiche van 'dC', 1943.**

Geen eindeloze stroom propaganda

Na de snelle capitulatie van het Nederlandse leger in mei 1940 waren alle ingrediënten aanwezig voor een Duits propaganda-offensief. De Nederlandse bevolking was in de eerste maanden van de bezetting ontvankelijk voor beïnvloeding. Het verhaal is al vaak verteld. De Duitse inval was als een grote schok gekomen en velen voelden zich door het overhaaste vertrek van de regering en vooral koningin Wilhelmina naar Londen in de steek gelaten. De Duitse militaire successen waren zo overweldigend, dat menigeen ervan uitging dat de 'Nieuwe Orde' blijvend zou zijn. Toenadering en verbroedering bepaalden de houding van de Duitse bezetter. Alles werd gedaan om bij het Nederlandse volk in de gunst te komen.

Bij zijn werkzaamheden werd Rijkscommissaris Seyss-Inquart bijgestaan door vier *General-Kommissare.* Een van hen was Fritz Schmidt, wiens taak bestond uit het toezicht houden op de publieke opinie. Daartoe werd aan zijn commissariaat de *Hauptabteilung für Volksaufklärung und Propaganda* toegevoegd. Tot tevredenheid van Seyss-Inquart had Goebbels geen directe zeggenschap over de koers die de *Hauptabteilung* moest gaan varen. Schmidt kon betrekkelijk autonoom opereren en het was aan hem om de richtlijnen uit Berlijn geschikt te maken voor Nederlandse consumptie.

linkerpagina
***Populations abandonnées, faites confiance au soldat allemand!* Verspreid in het bezette Frankrijk in 1940. Archives municipales de Nantes.**

Tegen de verwachting in produceerde de *Hauptabteilung* geen eindeloze stroom propaganda. In het nationaal-socialistische systeem stond propaganda in dienst van de politiek. En aangezien Seyss-Inquart de Nederlanders zelf de zegeningen van het nationaal-socialisme wilde laten ontdekken, vond de beïnvloeding van het bezettingsbestuur aanvankelijk op een subtiele wijze plaats. Rechtstreekse, onverbloemde Duitse propaganda was in 1940 nog een uitzondering. In bezet Frankrijk werd tijdens het eerste oorlogsjaar het affiche *Populations abandonnées, faites confiance au soldat allemand!* verspreid, met een sympathiek ogende Duitse soldaat die Franse kindjes koestert, maar iets dergelijks verscheen niet in het bezette Nederland.

Eind november 1940 kreeg het propagandabeleid een sterke impuls door de oprichting van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten (DVK), onder leiding van de NSB-er dr. T. Goedewaagen. Het was ook het moment dat de NSB officieel - en wat Mussert betrof eindelijk - bij de propagandavoering werd ingeschakeld. Over het algemeen sloot het uitgestippelde nationaal-socialistische propagandabeleid van het DVK naadloos aan bij dat van de NSB. Met het verschil dat DVK zich vooral richtte op het rijp maken van het Nederlandse volk voor het nationaal-socialisme, terwijl de afdeling Propaganda van de NSB, onder leiding van Ernst Voorhoeve, mikte op nationaal-socialistisch *angehauchte* Nederlanders. Zij werden opgeroepen de rijen van Musserts beweging te versterken.

'Voor of tegen ons'

Begin oktober 1940 vond in Den Haag een bespreking plaats tussen een afvaardiging van de NSB, onder leiding van Musserts naaste adviseur, graaf M.V.E.H.J.M. de Marchant et d'Ansembourg, en het hoofd van de *Hauptabteilung für Volksaufklärung und Propaganda*, P. Fink. Onderwerp was het propagandabeleid van de NSB in de 'Nieuwe Tijd'. D'Ansembourg meldde in zijn verslag aan het hoofdkwartier van de NSB: 'Ten slotte spoorde Dr. Fink ons aan toch meer met aanplakbiljetten te werken. Ook te dien aanzien wil hij ons zijn materiaal ter beschikking stellen. Inderdaad lijkt mij dit punt zeer behartigenswaardig. Het is in den huidige tijd een uitstekende methode om contact met de bevolking te krijgen, om op regelmatige tijden steeds weer met nieuwe grafische voorstellingen van onze bedoelingen blijk te geven.'[7]

rechts
***Engelse vliegers kennen geen genade voor vreedzame burgers, daarom blijft in huis.* Ontwerper onbekend, 1942.**

Toch lieten zowel het Rijkscommissariaat als de NSB die eerste bezettingsmaanden nauwelijks propaganda-affiches vervaardigen. Een belangrijke uitzondering is een affiche uit de zomer van 1940 met de tekst: 'Engelsche vliegers kennen geen genade voor vreedzame burgers. Daarom, blijft in huis.' Dit plakkaat riep - met het Duitse bombardement op Rotterdam een paar weken eerder in het achterhoofd - veel reacties op en beantwoordde daardoor volledig aan het doel: angst zaaien voor Engelse luchtaanvallen op Nederland.

Affiches uit het eerste oorlogsjaar die betrekking hadden op de gewijzigde omstandigheden bevatten

vooral officiële mededelingen en waren veelal plaatselijk van aard. Burgemeesters brachten hun burgers op de hoogte van zaken als distributie, luchtbescherming en persoonsbewijzen. En passant werd de bevolking opgeroepen zich vooral niet te verzetten tegen de Duitse bezetter: orde en rust, luidde het parool.

***In dienst van ons volk. En Gij? Wordt W.A. Man.* Affiche van Lou Manche, gedrukt door Mes & Bronkhorst, Haarlem, 1940.**

De propaganda doorliep in die eerste fase van de bezetting alle stadia van demagogisch raffinement. Vriendelijkheid en agressie, triomf en verbittering, leugen en waarheid - alle middelen werden ingezet om de openbare mening te beïnvloeden en de nazificatie van Nederland te bevorderen. De propaganda was tweeledig. Enerzijds het afzetten tegen Engeland, tegen het Huis van Oranje, en tegen de 'vermolmde' democratie die verantwoordelijk was voor alle ellende in de vooroorlogse crisisjaren. Anderzijds werden de zegeningen van het nationaal-socialisme vanuit een positieve, offensieve benadering getoond.

In 1941 kwam de nationaal-socialistische propagandamachine goed op stoom. Begin dat jaar had Seyss-Inquart het einde van de campagne voor verbroedering en tevens van de Duitse lankmoedigheid aangekondigd: 'Thans staat ieder voor de keuze: voor of tegen ons.'[8] Het een na het andere propaganda-affiche verscheen in het straatbeeld. Ook de NSB manifesteerde zich. Door affiches met teksten als 'Mussert strijdt voor Nederlands plaats in het Nieuwe Europa. Strijdt mee!' werd de bevolking opgeroepen de kop niet langer in het zand te steken, maar ondubbelzinnig te kiezen voor een nationaal-socialistisch Nederland onder aanvoering van 'Leider' Anton Mussert.

Nederlanders. Voor uw eer en geweten op!- tegen het bolsjewisme. De Waffen-SS roept u!
Ontwerper 'S', 1942.

Ontwerpers

Voor het ontwerpen van de propaganda-affiches werden reclamebureaus ingehuurd, zoals Studio Arend Meijer in Den Haag en Mes & Bronkhorst in Haarlem, maar ook individuele beeldende kunstenaars. Binnen het DVK spraken de leden van de Propagandaraad herhaaldelijk hun ergernis uit over het feit dat maar weinig Nederlandse ontwerpers geschikt waren om goede propaganda-affiches te vervaardigen. Steeds weer moest worden teruggevallen op een select groepje sympathiserende ontwerpers.

De leider van het Bureau Schriftelijke Propaganda van het DVK, C.M. Thoen, stelde op 28 oktober 1942: 'Men heeft hiervoor nodig den reclamekunstenaars, die tevens volkomen nationaal-socialistisch voelen. Deze

***Uw plaats is nog vrij in de Waffen SS*. Ontwerper onbekend, 1942.**

mensen zijn natuurlijk zeer sporadisch te vinden.'[9] Een ander terugkerend probleem was dat goede tekenaars en ontwerpers hun prijs hadden. De propagandaleider van de NSB, Ernst Voorhoeve, die sinds begin 1942 ook de leiding van de Afdeling Propaganda van het DVK op zich had genomen, droeg dan ook een financieel argument aan: 'Wij kunnen nooit over behoorlijke en zeer kundige politieke tekenaars beschikken om de doodeenvoudige reden, dat wij hen niet behoorlijk kunnen financieren. Wij betalen bijv. voor een affiche *f* 100, terwijl er elders voor dergelijke dingen *f* 800 en meer wordt uitgegeven.'[10]

Ons nationalisme uw redding, ons socialisme uw toekomst. **Affiche van Lou Manche, 1943.**

Het vervaardigen van affiches was zonder meer een kostbare zaak. De kosten van een enkel affiche, inclusief verzending en ophanging bedroegen *f* 20.000. Het gevolg was dat het DVK in 1943 nog maar eens per twee maanden een affiche kon uitbrengen.[11] Met afgunst werd gekeken naar Duitsland, waar genoeg geld beschikbaar was en de propagandamakers konden putten uit een groot reservoir aan ontwerpers. Maar er was ook reden voor enige tevredenheid. Tekenaars en ontwerpers als Louis Manche, Peter Beekman, Claudius (pseudoniem van M.J.G. Thomassen), Pieter Pouwels en vooral M.A. Koekkoek (zoon van de beroemde tekenaar van schoolplaten) wisten het nationaal-socialistische gedachtegoed en de verbondenheid met Hitler-Duitsland in hun werk vakkundig en creatief tot uiting te brengen.

Richtlijnen en verspreiding

NSB-affiches en andere aanplakbiljetten met een politieke of sociale strekking moesten eerst aan de *Hauptabteilung* ter keuring worden voorgelegd. Vanaf 1 mei 1942 werd het DVK belast met de keuring van Nederlandse propaganda-affiches.[12] Het nummer

van de goedkeuring werd op het affiche vermeld, evenals de periode waarin het affiche mocht hangen. Het K(engetal)-nummer, dat op veel affiches staat vermeld, was een teken dat - in een tijd van papierschaarste - toestemming voor het papiergebruik was verkregen.[13]

Het eerste jaar van de bezetting mochten de burgemeesters zelf beslissen of zij affiches binnen hun gemeentegrenzen lieten ophangen. Tot ergernis van de NSB en het DVK grepen ‘goede’ burgemeesters deze vrijheid van handelen aan om hun gemeente zoveel mogelijk verschoond te laten blijven van nationaal-socialistische propaganda. De regeling ‘Aanbrengen van aanplakbiljetten van politieke strekking’ van *Generalkommissar* Schmidt uit juli 1941 maakte hier een eind aan. Gemeentes werden verplicht propaganda-affiches op te hangen.

links
***Wie van deze twee is de ware Nederlander?* Affiche van Lou Manche voor het Vrijwilligers Legioen Nederland, 1943.**

Wat overigens niet wilde zeggen dat dit inderdaad gebeurde. In mei 1943 constateerde het Hoofd van het Bureau Propagandavoering van het DVK in een brief aan ‘Alle Propagandavoerende Instanties’: ‘Talloze bewijzen van gemeentes, waar nooit een biljet op een bord geplakt is, zijn voorhanden. Wij hebben zelf thans de bewijzen, dat in sommige provincies in de grootste helft van het totaal aantal gemeentes nooit geplakt is.’[14] Een inspectiereis van het DVK bracht pijnlijk aan het licht dat

in de noordelijke provincies, grote plaatsen uitgezonderd, vrijwel geen propaganda-affiche te zien was. Vooral in Friesland en in de Achterhoek vond het Departement de situatie verontrustend.[15] Daarom werd bepaald dat de verspreiding van affiches in het vervolg in handen moest komen van negen grote Nederlandse reclamebureaus, zoals Pip Matthé uit Roosendaal en de Amsterdamse bureaus Talsma en vooral Remaco.

***Nijmegen 22-2-'44. Anglo-Amerikaanse Oorlogsvoering.* Affiche van Lou Manche, 1944. De geallieerde piloten hadden Nijmegen per ongeluk aangezien voor een Duitse stad - met achthonderd doden ten gevolge.**

De aan de Herengracht 433 gevestigde N.V. Remaco was de grootste onderneming op het gebied van verspreiding van affiches, met filialen en agentschappen in het hele land. Het bedrijf had door een uitgekiend pachtsysteem een monopolie in de Nederlandse buitenreclame. Begin 1941 was Remaco overgenomen door Ala Anzeigen-Gesellschaft, het grootste publiciteitsbureau in Duitsland. Vanaf dat moment hield het bedrijf zich voornamelijk bezig met het aanplakken van affiches voor politieke doeleinden; het gewone reclamewerk kwam op de tweede plaats.[16] Op muren en zuilen, voorheen getooid met sigarettenreclames als 'Chief Whip op ieders lip', plakte Remaco nu affiches voor de NSB, de SS en het Nederlandsch Arbeidsfront.[17]

Voor het bedrijf leken gouden tijden aangebroken. In een grote stad als Den Haag had Remaco het alleenrecht om de stad van affiches te voorzien.[18] Toch namen de winsten van het bedrijf niet spectaculair toe. Werd voor de oorlog voor het aanbrengen van een reclameaffiche *f* 2,90 in rekening gebracht, nu moest dat voor een derde van dat

linkerpagina
***De vangarmen van de dollarpoliep worden afgesneden*. Affiche van Lou Manche, 1944.**

bedrag gebeuren, ‘omdat zoowel de NSB als de Duitsche overheid van meening waren, dat deze prijs te hoog was.’[19] Het bevestigt nog eens dat zowel de bezetter als de nationaal-socialistische organisaties in Nederland financieel weinig over hadden voor propaganda-affiches.

Een laatste poging

Tijdens de tweede helft van de bezetting hield de propagandavoering aan. De benadering van de oorlog verschoof evenwel, naarmate de Duitse nederlaag zich duidelijker aftekende. De propagandastrategen opereerden steeds meer vanuit een defensief en agressief uitgangspunt. Thema's als ‘angst’ en ‘terreur’ voerden de boventoon. De ellende die in Oost-Europa werd veroorzaakt door ‘Aziatische horden’ kreeg veel aandacht, evenals de ‘verschrikkingen’ die zouden voortvloeien uit de geallieerde invasie.

De Duitsers wensten in deze fase geen doelgerichte NSB-propaganda meer. Het was hun al lang duidelijk geworden dat Mussert, eind 1942 door Hitler benoemd tot ‘Leider van het Nederlandsche volk’, nauwelijks aanhang had. Op haar beurt begon de NSB in te zien dat zij slechts weinig van de Duitse bezetter had te verwachten. De beweging probeerde daarom een meer zelfstandige koers te varen door zich te richten op de Nederlandse onafhankelijkheid. Dit werd zichtbaar door afficheleuzen als ‘Ons nationalisme uw redding, ons socialisme uw toekomst’.

In maart 1944 deed het Departement van Binnenlandse Zaken met de handleiding ‘Het plakken van affiches’ een ultieme poging de propaganda in goede banen te leiden. Daarin was een aantal foto's opgenomen dat toonde hoe het vooral niet moest, met bijschriften als ‘Commentaar overbodig’. Dat alle eerdere maatregelen weinig hadden uitgehaald blijkt uit de inleiding: ‘De wijze, waarop tot heden de biljetten op de gemeentelijke aanplakplaatsen zijn geplakt, is geheel in tegenspraak met de eischen, welke de propaganda stelt. Het meerendeel der aanplakgelegenheden geeft een bonte mengeling van schots en scheef, naast en over elkaar geplakte affiches te zien. Het is te begrijpen, dat in dezen chaos elk biljet afzonderlijk zijn werking volkomen verliest.’[20]

Veel maakte het niet meer uit. Door het oorlogsverloop en het definitieve faillissement van de Duitse toenaderingspolitiek hadden de nationaal-socialistische affiches hun uitwerking verloren. Kleurige propagandabiljetten bepaalden niet langer het straatbeeld. Na Dolle Dinsdag, 5 september 1944, was er in Nederland nauwelijks nog sprake van gestructureerde propaganda. De technische en materiële mogelijkheden waren te gering. De NSB en haar organisaties hadden het laatste restje betekenis verloren.

Wat de Duitsers nog aan propaganda inzetten was gericht op het ondermijnen van het moreel van de onderdrukte bevolking. Zo werd keer op keer benadrukt dat de bevrijding aan talloze onschuldige burgers het leven zou gaan kosten en dat onder een communistisch bewind een einde kwam aan de eeuwenlange christelijke beschaving in Nederland. De aanplakzuilen werden in het laatste oorlogsjaar vooral ingenomen door bekendmakingen van de plaatselijke overheid, Duitse dreigementen en doodvonnissen.

rechts
***Ons socialisme uw toekomst*. Affiche van Studio Arend Meijer, 1944.**

Op 4 mei 1945 verschijnt het laatste Duitse affiche in bezet Nederland. In een zoals gewoonlijk tweetalige Bekendmaking maakt de *Beauftragte des Reichskommissars* voor de provincie Noord-Holland en Amsterdam bekend dat alle berichten over de capitulatie van de Duitse troepen gebaseerd zijn op loze geruchten. De bevolking wordt daarom ernstig gewaarschuwd zich van feestvreugde te onthouden. Onderaan het affiche staat in rode letters vermeld: 'Afscheuren of beschadigen van dit plakkaat is strafbaar.'

Eindnoten:

1 Die artikel is mede gebaseerd op René Kok en Erik Somers, *V=Victorie. Oorlogsaffiches 1940-1945*, Zwolle, Waanders / Amsterdam, Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, 2003.
2 Joseph Goebbels, *Van Kaiserhof naar Rijkskanselarij*, Amsterdam, De Roskam, 1943. p. 48.
3 Ibidem, 8 maart, p. 56.
4 Geciteerd naar de Nederlandse vertaling van Steven Barends; Adolf Hitler, *Mijn kamp*, Amsterdam, De Amsterdamsche Keurkamer, z.j. [1939], p. 212.
5 Gerhard Paul, *Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933*, Bonn, Dietz Verlag, 1990, p. 151.
6 Adolf Hitler, *Mijn kamp* (o.c., noot 4), p. 114.
7 NIOD, NSB - 14 C, brief secretaris-generaal NSB C.J. Huygen aan Centrale Propagandadienst, 8 oktober 1940.
8 J.B.Th. Spaan, 'Pers en Propaganda', in J.J. van Bolhuys, *Onderdrukking en Verzet, Nederland in Oorlogstijd*, deel ii, Arnhem, Van Loghem Slaterus, [ca. 1950], p, 158.
9 NIOD, DVK - 119 C, notulen Propagandaraad van het DVK, 28 oktober 1942.
10 Ibidem, 8 juni 1942.
11 NIOD, DVK - 119A, propagandabegroting 1943.
12 NIOD, 101B - 32, *RundschreibenHauptabteilungfür Volksaufklärung und Propaganda*, 28 april 1942.
13 'Het K-nummer mysterie', *Boekenpost 3*, mei/juni 1995.
14 NIOD, DVK - 119C, brief J.B. Kelderman, 11 mei 1943.
15 NIOD, DVK - 119C, notulen Propaganda-Raad van het DVK, 13 juli 1943.
16 NIOD, 101B - 35, brief Remaco aan het Departement van Binnenlandse Zaken, 15 juni 1942.
17 Wilbert Schreurs, *Geschiedenis van de reclame in Nederland, 1870-1990*, Utrecht, Het Spectrum, 2001, p. 137.

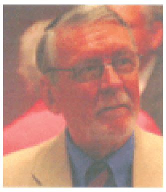
18 NIOD, 101B - 30, Openbare Bekendmaking, 13 mei 1942.
19 NIOD, 101B - 35, brief van Remaco aan het Departement van Binnenlandse Zaken, 15 juni 1942.
20 Ibidem, 12 februari 1944.

Alston W. Purvis, onze man in Boston

Max Bouwhuis en Alein van der Staaij

Weerbare democratie. In 1946 ontwierp Dick Elffers dit affiche voor de tentoonstelling 'Volk in verzet'. Hij tekende een gezicht dat een mengeling van moed, angst, verdriet en schrik uitdrukt. Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, Amsterdam.

De Amerikaanse kunsthistoricus Alston W. Purvis (1943) woonde en doceerde lange tijd in Nederland. Hij heeft een voorliefde voor Nederlandse grafische vormgeving en schreef daarover meerdere boeken. Hij treedt op als gastconservator van de tentoonstelling *GOED FOUT. Grafische vormgeving in Nederland 1940-1945* bij de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam. Twee studenten die meewerkten aan de expositie hadden een digitaal vraaggesprek met hem.



Alston W. Purvis

Hendrik de Vries, *Slingerpaden*. Fraai vormgeven clandestiene dichtbundel met handgekleurde houtsneden van Abe Joh. Kuipers. [Groningen, Abe J. Kuipers, 1945]. Oplage 100 exemplaren. Bijzondere Collecties van de UvA.

U bent vormgever, hoogleraar en auteur over de geschiedenis van vormgeving. Valt dat allemaal te combineren?

Sinds september 1981 bekleed ik de leerstoel grafische vormgeving aan het Boston University College of Fine Arts. Van huis uit ben ik vormgever, maar tegenwoordig schrijf ik vooral over vormgeving. Philip B. Meggs moedigde mij aan om *Dutch Graphic Design, 1918-1945* te schrijven, mijn eerste boek over Nederlandse vormgeving uit 1992. Meggs heeft met *A History of Graphic Design* (1983) vormgeving als wetenschappelijke discipline op de kaart gezet. Nadat hij in 2002 was overleden aan leukemie, werd ik door zijn uitgever John Wiley & Sons gevraagd als co-auteur mee te werken aan de postume edities van zijn boek. Het standaardwerk staat tegenwoordig bekend als *Meggs' History of Graphic Design*. Meggs heeft zelf nog meegemaakt dat de derde editie uitkwam en sindsdien heb ik de vierde en vijfde

verzorgd. Op dit moment ben ik bezig met het voorbereiden van de zesde druk en waarschijnlijk zullen er nog meer volgen. Ik word liever geen expert in grafische vormgeving genoemd, dat klinkt me te academisch. Vormgeving is mijn passie en op die manier benader ik het onderwerp. Ontwerpen en schrijven over ontwerpen zijn twee kanten van hetzelfde. Het een hangt direct samen met het ander, ik hoef voor mijn gevoel geen twee verschillende dingen te combineren.

U heeft lang in Den Haag gewoond. Uw interesse in Nederlandse grafische vormgeving vloeit daaruit voort?

Nederlandse vormgeving is een oude liefde van mij, waaraan ik in de loop van de tijd meerdere publicaties heb gewijd. Die belangstelling heeft zeker te maken met de periode dat ik in Nederland woonde. In 1971 nodigde Joop Beljon, de toenmalige directeur van de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, mij uit om een jaar les te komen geven. Ik bleef uiteindelijk tien jaar verbonden aan de Haagse academie en heb er nog vaak spijt van dat ik die baan heb opgegeven. De beslissing om weg te gaan moet zijn voortgekomen uit een vlaag van verstandsverbijstering of uit een artistieke opwelling. In Den Haag gaf ik les in grafische vormgeving en ook in modeltekenen - ik was meer tijd kwijt aan lesgeven dan alle andere docenten van de Academie.

Indertijd in Den Haag had ik het niet in de gaten, maar hier in de Verenigde Staten besefte ik dat Nederland mijn tweede, in sommige opzichten zelfs mijn eerste vaderland is geworden. Het eerste jaar dat ik weer in Boston woonde heb ik van heimwee zitten huilen achter mijn bureau. Gelukkig kwam mijn Nederlandse vriendin Ellen mee naar de Verenigde Staten. Om de een of andere reden had mijn voorganger in Boston de muren en het plafond van mijn kamer zwart geverfd, zodat Ellen en ik moesten beginnen met het uitsmeren van ettelijke emmers witte muurverf. Ik heb veel mooie dingen meegemaakt in Boston, maar er gaat zelden een dag voorbij dat ik niet met heimwee aan Nederland denk. Dat zal wel zo blijven, vermoed ik.

In de recent verschenen bundel Goed Fout. Grafische vormgeving in Nederland 1940-1945 *gaat u in op de bezettingsjaren. Eerder schreef u over het Interbellum. Heeft*

u een esthetische voorkeur voor die tijd of is dat louter historische belangstelling?

Hiervoor heb ik maar één keer geschreven over Nederlandse vormgeving tijdens de Duitse bezetting: een artikel over de Groningse ondergrondse uitgeverij *In Agris Occupatis*, dat verschenen is in *Print Magazine* (juli-augustus 1996). Ik heb de oorlogsjaren wel verwerkt in andere publicaties, maar nooit gebruikt als hoofdthema. Mijn bijdrage aan *Goed Fout* is een opvolger van mijn boek over H.N. Werkman uit 2004 en in zekere zin ook een dankbetuiging aan Nederland - want ik heb veel aan jullie land te danken.

Mijn belangstelling voor het Interbellum is aangewakkerd doordat mijn vader Melvin H. Purvis van 1927 tot 1935 heeft gewerkt bij de *Federal Bureau of Investigation* (FBI). Ik zal er niet over uitwijden, maar hij was de beroemdste agent uit de geschiedenis van de FBI en moest uiteindelijk vertrekken vanwege de jaloezie van zijn collega J. Edgar Hoover, die directeur zou worden. Mijn vader is ook kolonel geweest bij de geheime dienst van het leger tijdens de Tweede Wereldoorlog.

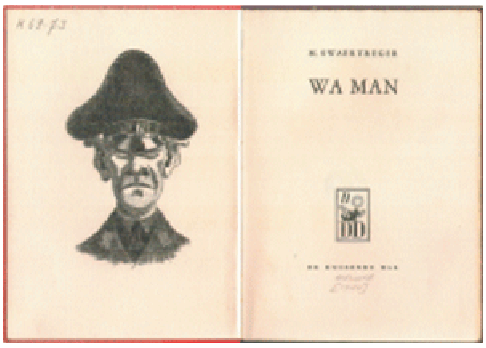
Belangrijker in dit opzicht waren mijn afstudeerjaren aan Yale University, waar ik college liep bij Walker Evans, een van de meest invloedrijke professoren uit die tijd. Wij waren in die dagen verwend, we kregen ook les van vormgevers als Paul Rand, Herbert Matter, Norman Ives, Bradbury Thompson en Alvin Eisenman, allemaal kopstukken uit de geschiedenis van de grafische vormgeving. In mijn studentenjaren raakte ik bevriend met Walker Evans. Na mijn afstuderen behielden hij en ik een hechte band, tot zijn dood in 1975.

Walker leerde mij kijken als een kunstenaar en daarvoor ben ik hem eeuwig dankbaar. Natuurlijk heeft ook zijn werk uit de jaren dertig en veertig van de vorige eeuw mijn interesse opgewekt voor die periode. Gedurende zijn laatste bezoek aan Europa hebben we samen opgetrokken in Den Haag. Hij werd als eregast uitgenodigd voor een diner bij de Duitse ambassadeur, een vriend van mij. Ook Paul Citroen was daar, met wie ik bevriend raakte. Hij heeft mij vele verhalen verteld over zijn studententijd aan het Bauhaus, waar hij les kreeg van Paul Klee, Wassily Kandinsky en Johannes Itten.

Kunt u iets vertellen over uw ervaringen met Paul Citroen, de oprichter van De Nieuwe Kunstschool?

De Nieuwe Kunstschool was een poging om het concept van het Duitse Bauhaus te verenigen met de karakteristieken van Nederlandse vormgeving. De school werd in 1934 opgericht door Citroen en twee anderen, en ging in 1941 ter ziele. De bezetter moest weinig hebben van de kunst en de vormgeving die daar werden onderwezen. Tijdens onze gesprekken heeft Citroen het nooit over de oorlogsjaren gehad. Ik heb bijvoorbeeld nooit geweten dat hij van joodse afkomst was, dat hoorde ik pas veel later.

Jammer genoeg heeft onze vriendschap niet lang geduurd door mijn vertrek naar de Verenigde Staten, maar ze heeft veel voor mij betekend. Wij spraken in het Nederlands, hoewel zijn Engels feilloos was. Die geste heb ik altijd als een compliment beschouwd. Ik herinner mij hem als een aangename en elegante man. Hij vond het een verkeerde beslissing dat ik mijn baan bij de Koninklijke Academie opgaf en drong erop aan dat ik die zou herzien.



M. Swaertreger [= Theun de Vries], WA man, [Utrecht], De Doezende Dar [= De Bezige Bij], [1944.] Clandestiene roman over een kruidenierszoon uit de Jordaan, die zich aansluit bij de Weerbaarheidsafdeling (WA) van de NSB. Bijzondere Collecties van de UvA.

In uw bijdrage aan de bundel Goed fout *komen grafici aan bod die tijdens en na de oorlog te boek stonden als 'goed'. Behoren zij volgens u tot de canon van Nederlandse grafische vormgeving?*

Het antwoord op die vraag zou een nieuwe publicatie vergen. Een van de karakteristieken van de Nederlandse grafische vormgeving is het ontbreken van een gemeenschappelijke noemer. Diversiteit is het meest in het oog springende kenmerk. Ontwerpers als Dick Elffers, Hendrik Werkman en Willem Sandberg, die voorkomen in mijn stuk, zijn uitzonderlijke figuren, maar ook Jan Bons, S.H. de Roos, Jan van Krimpen en A.A.M. Stols springen er uit. Hetzelfde geldt voor mensen als Helmut Salden, Henri Friedländer en Otto Treumann, die voor de oorlog uit Duitsland waren gevlucht en na 1945 hun stempel zetten op de ontwikkeling van de vormgeving in Nederland.

In ieder geval is het onmogelijk een compleet beeld te krijgen van de oorlogsperiode zonder het werk van 'foute' ontwerpers in de beschouwing te betrekken, en dan vooral de makers van affiches. Velen zullen het bestrijden, maar foute ontwerpen kunnen van hoge kwaliteit zijn. Sommigen van die vormgevers, bijvoorbeeld Lou Manche, collaboreerden uit vrije wil of uit bevlogenheid voor het nationaal-socialisme. Anderen werkten voor de bezetter uit angst of uit opportunistische motieven.

De tentoonstelling 'GOED FOUT. Grafische Vormgeving in Nederland 1940-1945' is vanaf 9 april te bezichtigen bij de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, Oude Turfmarkt 129. Alston Purvis is de gastconservator van de expositie, die tot stand is gekomen in samenwerking met het Wim Crouwel Instituut voor grafische vormgeving. Studenten van de UvA werkten mee aan de realisatie. Ter gelegenheid van de tentoonstelling verschijnt een gelijknamige en rijk geïllustreerde bundel, met bijdragen van Alston Purvis, Gerard Groeneveld, René Kok en Erik Somers.

H.N. Werkman, *Chassidische legenden*, suite II, prent 9. [Groningen], De Blauwe Schuit, 1941-1943. Collectie Stedelijk Museum, Amsterdam.

Ondergrondse vormgeving

Negentienhonderd '44. Kalender van Dick Elffers, [Amsterdam, Vijf Ponden Pers, 1943] ♦ Tijl (= A. Frederiks), *Mosquito,* [Utrecht], Het Stichtsche Pepertje, 1945 ♦ Willem Sandberg, *Experimenta typografica* 3, Amsterdam, Vijf ponden Pers, 1945 ♦ C.A.B. Bantzinger, tekening in Gerrit Achterberg, *Huis: ode*, [Den Haag], Mansarde Pers, [1943] ♦ H.M. van Randwijk, *Celdroom,* [Amsterdam, Vrij Nederland, 1943] ♦ Franso Hoes, tekening in J. Engelenburcht en Franco de Fransoos, *Punch*, Utrecht, Hannibal, Katinka & Co., 1945 ♦ Servus Fidei (= Willem Sandberg), *Lectura sub aqua. Experimenta typografica 1*, [Amsterdam], Vijf Ponden Pers, [1943] ♦ Pieter Starreveld, prent in Albert Helman, *De dierenriem*, Amsterdam, Pieter Starreveld, [1941] ♦ Salim, handgekleurde tekening in Valéry Larbaud, *Portrait d'Eliane à quatorze ans*, [Amsterdam], Vijf Ponden Pers, [1944]

De stijl van de NSB

Weest dapper. Wordt stormer. Affiche voor de Jeugdstorm van C. Koekkoek, 1943. ♦ *Distinctieven der beweging*, Utrecht, Nenasu, [1942] ♦ *De W.A zingt*, Utrecht, Nenasu, 1941 ♦ *Programma 3en Landdag NSB*, Utrecht, Nenasu, 1935 ♦ Peter Aldag, *Joden veroveren Engeland*, Amsterdam, Storm, [1942] ♦ *Nationaal-socialistische beweging in Nederland*, Utrecht, z.n., 1931 ♦ *Opvoeding in volkschen geest* 4 (1944), nr. 2 ♦ H.J. van Doornik, *Onze jongens aan het front*, Amsterdam, Storm, 1942 ♦ M. Schuurman, *Zingend door alle Dietsche gouwen*, Utrecht, Nenasu, 1943 ♦ *Ontwakend volk. Vormingsnummer*, Utrecht, Nenasu, 1942 ♦ H. von Monts, *De Joden in Nederland*, [z.p., z.n., 1941] ♦ F. de Jager, *Waarom Mussert?*, Amsterdam, De Amsterdamsche Keurkamer, [1941]

Het kinderboek in oorlogstijd
Jeroen Kapelle

Piet Broos, *Avontuur van Keesje Holland*, [Helmond], n.v. Boekdrukkerij Helmond, [1945]. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

De illustrator van een kinderboek moest tijdens de bezetting zijn tekeningen nauwkeurig afwegen op de schaal van goed en fout. Hans Brouwer maakte bijvoorbeeld de illustraties van Jan Roelfs' *Rinkeldekink de toverstuiver*, uitgegeven door De Bijenkorf. Het boekje was bedoeld om de jeugd te laten kennismaken met het in 1941 ingevoerde zinken oorlogsgeld en beschreef de belevenissen van een stuiver en ander kleingeld. In zijn illustraties tekende Brouwer nadrukkelijk alleen de muntkant en niet de keerzijde met 'voorchristelijke zinnebeelden'.[1] Hij had geen boodschap aan de heemkundige symbolen waarmee de nationaal-socialisten hun ideologie een wetenschappelijke grondslag probeerden te geven. Nico de Haas, de ontwerper van de munten, was hoofdredacteur van de bladen *Storm-ss* en *Hamer*, een aan 'Germanenkunde' gewijd maandblad. Hij verwoordde in 1943 zijn visie: 'Volkskultuur is een zaak van welbewuste overheidszorg, van rasgebonden kultuurpolitiek. (...) Praktische beoefening van de volkskunde beteekent dan ook niet alleen het noteeren en conserveeren van het nog bestaande, het beteekent ook, het uitwieden van volksvreemd onkruid, het zuiveren van de volksche overleveringswereld van de aan de rasziel vreemde voorstellingen, het verdelgen van al het zieke en ontaarde en het wegsnoeien van het verwilderde.'[2]

Johanna Haarer, *Moeder, vertel eens wat van Adolf Hitler!*, Amsterdam, Westland, 1942. Vertaling door Steven Barends. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

In dat licht is het niet verwonderlijk dat de serie kinderboeken 'Volkskunst en kinderkunst' onder redactie van Johanna Riemens-Reurslag in goede aarde viel bij de nieuwe machthebbers. Aan deze in 1940 en 1941 verschenen reeks werkten de twee zusters Johanna en Hil Bottema mee. Johanna voorzag Riemens-Reurslags prentenboek *De geschiedenis van Betsie het paard* van idyllische plaatjes van het boerenleven. Haar zus Hil vervaardigde diverse prentenboekjes waarin de volkskunst een prominente rol speelde. Evenmin als Johanna had zij politieke bijbedoelingen, maar was ze oprecht - en in de gegeven context nogal naïef - geïnteresseerd in volkskunst en heemkunde. Voor Hil Bottema golden vooral de traditie en esthetische kwaliteiten van de folklore als een bron van inspiratie.

Nationaal-socialistische propaganda

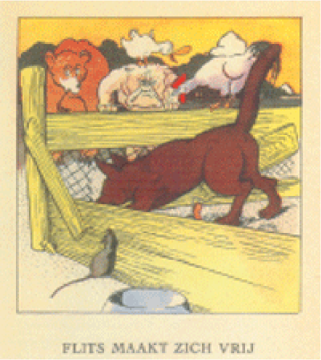
Al in 1933, toen Hitler in Duitsland aan de macht kwam, waarschuwde E.J. van der Det in zijn *Hitlerregime en onderwijs* tegen de opvoeding in nationaal-socialistische geest: 'Zij moet de jeugd kneden tot volgelingen van het stelsel. Zij moet aan de raszuivering medewerken, door uitstooting der niet-raszuivere elementen op de jeugd toe te passen. Zij moet helpen aan de voorbereiding tot den oorlog. In haar organisatie moet zij het autoritaire principe doorvoeren.'[3] Van der Det had een vooruitziende blik, getuige kinderboeken als *Moeder, vertel eens wat van Adolf Hitler!* van Johanna Haarer.

Stuitend is ook *Van de vos Reynaerde, Ruwaard Boudewijn en Jodocus*, geschreven door de prominente NSB-er Robert van Genechten (1895-1945). In dit antisemitische vervolg op het bekende middeleeuwse epos speelt de neushoorn Jodocus de hoofdrol. Er is weinig fantasie voor nodig om in de neushoorn de jood te ontwaren. Jodocus richt het dierenrijk te gronde door distels te verbouwen en de rasvermenging te bevorderen. Het boekje werd geïllustreerd door Maarten Meuldijk, die sinds 1933 tekende voor *Volk en Vaderland* en wiens tekeningen in de NSB-krant zich kenmerkten door grofheid en jodenhaat. Evenals Van Genechten was Meuldijk een vooraanstaand NSB-er en dankzij hun politieke gewicht, maar mede dankzij Meuldijks aansprekende tekenstijl, werd van het boek een Disney-achtige tekenfilm gemaakt.[4]

Ook in het onderwijs werd de jeugd geïndoctrineerd met anti-joodse en nationaal-socialistische sentimenten. Aan de schoolpoort werden boekjes als *Hier zijn Wim, Jan, Marie, Zus en Kees Flink* uitgedeeld. De propagandaboekjes voor de Jeugdstorm zijn geïllustreerd met foto's van de activiteiten van deze NSB-jeugdvereniging, voorgesteld als een Arische padvinderij waarin veel aan sport wordt gedaan. De plaatjes tonen in uniform gestoken Jeugdstormers die aan het sporten, reidansen of marcheren zijn. Een tekening van een docerende jeugdleider gaat vergezeld van het commentaar dat je bij de Jeugdstorm leert eerlijk, moedig en daadkrachtig te zijn, en een goede Nederlander.

In 1943 verscheen het door Matho (pseudoniem van Marius Thomassen) getekende prentenboekje *De avonturen van Flits, de herder, Bull, de dog*. Het werd door de propaganda-afdeling van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten op scholen verspreid. Aan de hand van acht plaatjes met bijbehorende versjes werd

het verhaal van de herder Flits verteld. De parallellen met de politieke situatie lagen er dik bovenop: vader Flits moest een eenzaam gevecht leveren tegen Bull de dog en zijn helpers en intussen aten ratten met kromme neuzen het voedsel op. De kleine hongerige Flits besloot: 'Ééns zou hij Bull voor goed verdrijven, Maar eerst de ratten hier d'r uit!'



Matho (=Marius Thomassen), *De avonturen van Flits, de herder en Bull, de dog*, Den Haag, De Schouw, [1943]. Bijzondere Collecties van de UvA.

Jodocus de neushoorn belast zijn mededieren. Robert van Genechten, *Van den vos Reynaerde, Ruwaard Boudewijn en Jodocus*, Amsterdam, De Amsterdamsche Keurkamer, 1941. Tekeningen van Maarten Meuldijk. Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.

***Wim en Zus Flink in den Jeugdstorm*. Brochure van de nsb. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.**

In hoeverre de Nederlanders zich door zulke propaganda in de luren lieten leggen is moeilijk na te gaan. De invloed van prentenboeken met een anti-geallieerde boodschap was door hun onwaarschijnlijke strekking vermoedelijk nog geringer. Een voorbeeld van averechtse overdrijving is het in kleur gedrukte prentenboekje *De bedrieger bedrogen* uit 1942, waarin met grappig bedoelde tekeningen de schuld van de oorlog geheel bij de geallieerden wordt gelegd.

Fré Cohen en Leo Schatz

Joodse illustratoren kregen het tijdens de bezetting zienderogen zwaarder te verduren. Ze werden uit het openbare (even geweerd, gemarginaliseerd, geregistreerd - en uiteindelijk gedeporteerd, als ze geen kans zagen uit de klauwen van de bezetter te blijven. Toch probeerden ze tegen heug en meug door te gaan met werken. Fré Cohen tekende in 1941, waarschijnlijk noodgedwongen, voor de joodse bevolkingsgroep. In juni van dat jaar antwoordde ze zelfbewust op de vraag of ze joodse onderwerpen tekende: 'Ja, vrij veel. [...] Ik ben op het ogenblik bezig een Joodsch jongensboek te illustreren', en ze vertelde dat ze ook bezig was een joodse kalender te ontwerpen.[5]

Cohen was in de joodse buurt van Amsterdam mede-oprichtster van een middelbare kunstnijverheidsschool, die in 1941 tot stand kwam dankzij een schenking van de grafisch industrieel W.A. van Leer.[6] Beeldhouwer Jaap Kaas (1898-1972) werd benoemd tot directeur en Cohen onderwees er de vakken grafiek, reclame en tekenen. De W.A. van Leerschool, zoals de opleiding werd genoemd, bleef tot 20 juni 1943 bestaan.[7] In de zomer van 1942 begonnen de deportaties van joden en in september 1943 waren vrijwel alle joodse inwoners van Amsterdam afgevoerd. Fré Cohen dook onder en vervaardigde - waarschijnlijk in deze periode - onder het pseudoniem Freco tenminste vijf kinderboekjes die bekend staan als de Huppie-Duppie-serie. De deeltjes uit de reeks gaan over kabouters, poppen, dieren of kinderrijmpjes en hebben eenvoudige, van een steunkleur voorziene illustraties.[8]

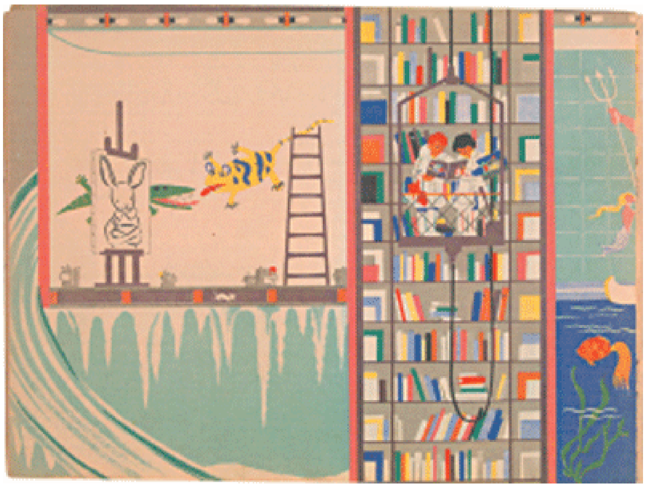
Leo Schatz gaf in 1941 op de W.A. van Leerschool 'beschrijvende meetkunde en perspectief'. In 1942 dook hij onder en enige tijd later ontmoette hij in Den Haag Wim Polak.[9] Ze zaten samen in het verzet en om die activiteiten te financieren maakten ze, behalve schilderijen, ex-librissen en kinderrijmprenten, ook prentenboeken. De legale uitgeverij die Wim Polak daarvoor opzette diende eveneens als dekmantel voor verzetswerk.[10] Leo Schatz tekende onder het pseudoniem 'Lescha' het prentenboekje *Dokter langpootmug*, met prenten van vogels, muizen en insecten. De prenten in rood/gele kleuren tonen de insecten op daken van huizen, in kleine holen en op zolders. Gezien de setting van het verhaal is het verleidelijk te veronderstellen dat Schatz zich liet inspireren door de omgeving van een van zijn onder-

duikadressen. *Dokter langpootmug* werd in een grote oplage uitgebracht en kende maar liefs drie drukken (1942:10.000,1943:15.000 en 1945: 20.000 exemplaren).

Bea Etty Polak-Biet, *Dokter Langpootmug*, [Den Haag, W. Polak, 1945]. Met tekeningen van Lescha (= Leo Schatz). Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

Bea Etty Polak-Biet, *Ankie is jarig*, [Den Haag, W. Polak, 1943]. Met foto's van Sem Prester. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

Illustratie uit *El Pintor's reizen*, [Amsterdam, El Pintor, 1943]. Bijzondere Collecties van de UvA.



***Kom binnen in het huis van El Pintor*, [Amsterdam, El Pintor, 1943]. Koninklljke Bibliotheek, Den Haag.**

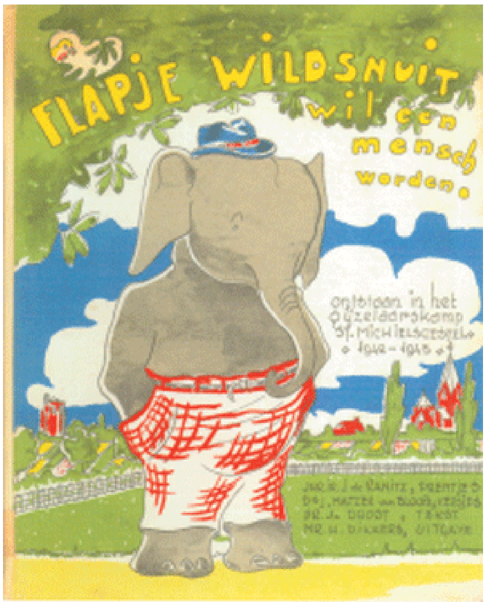
De verspreiding van het boekje gebeurde onder meer door een netwerk van ‘ondergrondse’ AJC-ers.[11] De bijbehorende versjes werden verzameld door Bea Etty Biet. Zij verzorgde eveneens de tekst van andere uitgaven van Polak, waaronder het kinderboekje *Ankie is jarig* uit 1943. Leo Schatz en fotograaf Sem Presser (1917-1986) illustreerden dit prentenboekje. Het idee kwam van Presser, die met zijn gezin in Arnhem ondergedoken was en geld nodig had om in zijn onderhoud te voorzien. Hij fotografeerde het dochtertje Ankie van zijn onderduikgezin tijdens haar verjaardag. Deze foto's gebruikte hij voor dit kinderboek en enkele andere uitgaven van Polak, zoals kalenders.[12]

El Pintor

In Amsterdam tooide een andere ondergrondse uitgeverij zich met de naam ‘El Pintor’ - de schilder. Onder die naam verscheen een reeks opmerkelijke prentenboeken, waarvan *Et Pintor's Toverboek van 1001 nacht* in 1941 een van de eerste was. Godfried Bomans (1913-1971) leverde de tekst en omschreef El Pintor als ‘een tovenaar uit de laatste tijd, een moderne kabouter; hij ziet er net zo uit als een heleboel andere mensen, en hij woont, zonder puntmuts, en zonder baard, in een gewoon huis op de Keizersgracht.’

In werkelijkheid bestond El Pintor uit groep jonge mensen die onder leiding van Jacob Kloots (1916-1943) prentenboeken maakte. Kloots was verbonden geweest aan de Nieuwe Kunstschool van Paul Citroen (1896-1983), een particuliere kunst(nijverheids)opleiding waar de idealen van het Duitse Bauhaus werden aangehangen - geen wonder dus dat de Duitse bezetter de school in 1941 sloot, te meer omdat veel leraren en leerlingen van joodse afkomst waren en er linkse ideeën op na hielden.

Kloots dook onder en begon onder de naam ‘El Pintor’ prentenboeken en spelletjes uit te geven. Het merendeel van de illustraties werd verzorgd door zijn vrouw Galinka Ehrenfest (1910-1979), een leerlinge van De Nieuwe Kunstschool. De illustraties in de El Pintorreeks sloten aan bij de modernistische tekenstijl die werd onderwezen op de Nieuwe Kunstschool. In het vermoedelijk door Ehrenfest getekende boekje *Eerste en laatste* verraadt de uitbeelding van de kledij de invloed van de lessen ‘kostuumkunde’ die Helen Ernst (1904-1948) aan de Nieuwe Kunstschool gaf. Zij leerde haar leerlingen kostuums te ontwerpen op figuren van cilinders en kegels en gaf opdrachten waarbij ze een historisch kostuum liet omvormen tot een schematisch model.



Ontstaan in het gijzelaarskamp: J. de Ranitz e.a., *Flapje Wildsnuit wil een mensch worden*, Zwolle, De Erven J.J. Tijl, [1948]. Bijzondere Collecties van de UvA.

Zulke modelmatige historische kledij is in *Eerder en later* bijvoorbeeld te zien op de illustratie waarop een aantal figuren bij een stoomtrein staat. Ook Ernst illustreerde kinderboeken en ontwierp in 1936 het pop upboek *De Appel*, waarvoor ze tevergeefs een uitgever zocht. Aan *El Pintor's Toverboek van 1001 nacht* - eveneens een pop up-boek - werkte een groep veelal ondergedoken leerlingen van de Nieuwe Kunstschool mee, waaronder Eva Eissenloefel (1917-2011). Het ingenieus gemaakte boek bestaat uit drie verhalen - ‘All Baba en de veertig rovers’, ‘Aladdin en de wonderlamp’ en ‘De geschiedenis van Simbad, de zeeman’. De illustraties klappen uit wanneer de bladzijden worden omgeslagen.

De meest vernieuwende publicatie van El Pintor is het door Ehrenfest gemaakte prentenboek *Kom binnen in het huis van El Pintor* - ‘waar je mag klimmen, springen, zwemmen, snoepen, schilderen, schaatsen, knoeien, koken, glijden, vliegen, vissen, varen’. De afbeeldingen tonen de kamers van een huis waarin, zoals de titel suggereert, alles mogelijk is. De eigenzinnige stijl van afbeelden en de soms bijna surrealistische sfeer geven blijk van een grote artistieke vrijheid, een speelruimte die in de oorlogsjaren bij andere beeldende kunsten veelal verdween. De invloed van de aan de Nieuwe Kunstschool verbonden leraar Hajo Rosé (1910-1989) is aantoonbaar in het prentenboek. Hij liet zijn leerlingen vaak oefeningen tekenen waarbij voorwerpen

in relatie tot menselijke figuren werden geplaatst, een stramien dat ook wordt gebruikt in het prentenboek.[13]

El Pintor kende een triest einde. In 1943 werd Kloots opgepakt en naar Sobibor afgevoerd, waar hij werd vermoord. Galinka Ehrenfest werd gearresteerd, maar wist door te liegen over haar afkomst de dans te ontspringen.[14] Ook vele andere joodse illustratoren kwamen in de oorlog om het leven. Fré Cohen pleegde bij haar arrestatie zelfmoord; de illustratoren Felix Hess (1878-1943; Sobibor), Dinah Kohnstamm (1869-1942; Auschwitz) en Jetty de Vries (1886-1942; Auschwitz) werden in de vernietigingskampen omgebracht.

Prentenboek in gijzeling

In het gijzelaarskamp Beekvliet in Sint Michielsgestel ontstond in 1942-43 het prentenboek *Flapje Wildsnuit wil een mensch worden*, dat pas in 1948 werd uitgegeven. In het Klein-Seminarie Beekvliet in Sint Michielsgestel werden vanaf 1942 1260 vooraanstaande Nederlanders in gijzeling gehouden. De gijzelaars werden tijdens hun internering redelijk behandeld, maar er was altijd de angst dat zij als vergelding voor aanslagen van het verzet gefusilleerd konden worden. In het kamp werden veel initiatieven ondernomen om de verveling tegen te gaan en de dreiging van represailles te vergeten.

Kunsthistoricus Gerard Knuttel organiseerde in het najaar van 1942 met de Schiedamse advocaat P. Sanders de tentoonstelling ‘Wat gijzelaars maakten’.[15] De tentoonstelling- ‘Knutsel met Knuttel en anders met Sanders’ - werd een groot succes. Naast werken van kunstenaars als Piet Zwart en Karel van Veen werden allerhande knutselobjecten geëxposeerd, van een scheepsmodel tot een lamp met een draak. ‘Bijzonder aardig was ook het ontwerp van een prentenboek, na den oorlog te drukken, en een plastiek van de hoofdfiguur daaruit: de olifant Quasimodo’, schreef organisator Sanders enkele jaren later.[16]

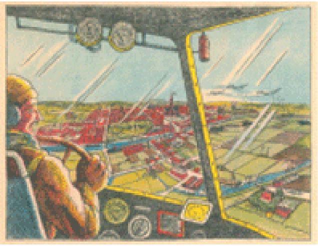
Jhr. Ir. Jan de Ranitz (1909-1993), die verantwoordelijk was voor de ‘plaat van de week’ in de kantine, vervaardigde de afbeeldingen voor het prentenboekje. Dominee J. Matser van Bloois en de arts J. Drost verzorgden de rijmpjes en teksten. Het boekje was aanvankelijk alleen bedoeld voor de kinderen van de gijzelaars, maar medegevangene en uitgever H. Dikkers bracht het in 1948 op de markt en herdoopte het olifantje Quasimodo tot Flapje Wildsnuit. Het boekje stond vol herkenbare situaties en in zijn reclamefolder schreef de uitgever dan ook dat de oud-gegijzelden er plezier aan konden beleven, want ‘de voorpagina [zal] U herinneren aan Beekvliets veel omstreden voetbalveld en de tekeningen op enige andere pagina's aan de vriendelijke torentjes van Gestel.’[17]

Nadagen van de bezetting

Vooral in het laatste oorlogsjaar ondervonden vele burgers de verschrikkingen van de oorlog aan den lijve. De prioriteiten werden basaal en tijdens de hongerwinter konden velen alleen nog maar aan voedsel denken. Een brief aan de illustratrice Nans van Leeuwen maakt dit op bijna komische wijze duidelijk. Zij maakte in december 1944, aan het begin van de hongerwinter, voor de uitgeverij Mulder prentenboekjes met muizen zoals *Luie Lientje Muis* en *De kleine Alexander*. Haar zus Mies van Leeuwen beoordeelde de prenten: ‘Ik vind ze enig. De platen [zijn] reusachtig geslaagd. Die van 't stel in de provisiekast met kaas, spektaart is wel goed om de kinderen te laten watertanden in deze tijd. Trouwens de mensen net zo goed. Die kaas zag er zo echt kaasachtig uit.’[18]

Op 3 januari 1945 sprak rijkscommissaris Arthur Seyss-Inquart een rede uit waarin hij de problemen van de bevolking aanroerde en aan het einde van zijn betoog de retorische vraag stelde: ‘Wat nu?’ De illegale pers diende hem een maand later van repliek met het prentenboekje *Wat straks? Handje plak antwoordt Seyss Inquart*, uitgegeven door de Haagse ‘Knock out press’. Onder ‘Handje Plak’ verscholen zich de dichter Martinus Nijhoff (1894-1953) en de schrijver Leonard Huizinga (1906-1980), die de teksten maakten, en Alfred Mazure (1914-1974), die de illustraties verzorgde. Mazure - naderhand beroemd geworden door zijn ‘Dick Bos’-strips - maakte kleine zwarte penseeltekeningen die over de rechterpagina werden gezet met veel wit.[19]

Mazures weergave van de bezetter is karikaturaal, die van de ellende van de bevolking rauw en hard. Het kleine formaat en het vele wit geven de tekeningen van uitgemergelde kinderen, een gefusilleerde man of ruïnes een extra dramatische lading. Het indringende en afschuwelijk beeld van een bijna doodgehongerd kind werd door Mazure met kleine variaties vijf keer herhaald. Dat zijn weergave niet overdreven is bewijzen de foto's van Cas Oorthuys (1902-1975) en Emmy Andriesse (1914-1953). Het contrast van deze illustraties met de lollige tekeningen van rovende Duitsers is zo sterk, dat de boodschap ook zonder de versjes duidelijk is. Mazure is niet de enige illustrator van illegale uitgaven, maar zijn tekeningen behoren tot de meest indrukwekkende van het laatste oorlogsjaar.



Piet Worm, *Het heidenlied van Jan en Piet*, Utrecht, De Fontein, [1947]. Bijzondere Collecties van de UvA.

Een luchtaanval van de (geallieerde) wespen. Hans Held, *Reintje verwekt onrust. Een sprookje*, Amsterdam, [s.n.], 1946. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

Na de bevrijding

Ook de komst van de bevrijders werd vastgelegd in prentenboekjes. In *De kleine parade* laat Rein van Looy (1910-1994) kinderen meerijden op een motor, jeep en tank, terwijl het modern vormgeven *Hi ha Canada* bijna een staalkaart is van alle voertuigen van de geallieerde strijdmacht. Mart Kempers (1924-1993) beeldde in dit boekje - zijn debuut - negersoldaten af en merkte daarover in 1992 op: 'Deze twee zwarte Amerikanen vind ik wel goed, die houding, dat waren van die lange slungels die erbij waren. Dat heb ik toch wel gezien, en vastgelegd.'[20] Evenals negers waren de soldaten in Schotse rokken een bezienswaardigheid. De 'Schotten' - ook de Canadezen hadden zo'n corps - liepen in hun kilts vaak voorop bij geallieerde intochten en parades, als doedelzak spelende leden van de fanfare. In beide boekjes figureren deze Schotten als opmerkelijke bevrijders.

Andere prentenboeken van kort na de bevrijding grepen terug op de oorlog, veelal in de vorm van een persoonlijke, sterk gekleurde verwerking. Joop Gerlach illustreerde het door Henk Niessen geschreven *Pietje Pluimstaart* (circa 1947). Het verhaal speelt in het dierenrijk en is een tegenhanger van het antisemitische *Van de vos Reynaerde, Ruwaard Boudewijn en Jodocus*. Het konijn Pietje Pluimstaart neemt het op tegen de vos Reintje Roodstaart, want: 'Overal zat hij je achterna en controleerde je persoonsbewijs. (...) Alle konijntjes boven één jaar moesten twee maanden in vossenland komen werken en dan moest je op je tellen passen, want anders belandde je

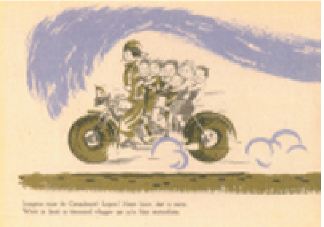
nog in de vossenkeuken ook'. Samen met andere dieren verjaagt Pietje de vossen, die grote laarzen dragen en een ijzeren kruis om hun nek hebben. Op een van de plaatjes bombarderen vliegende kippen 'het trouwloze vossenvolk' met eieren en liggen de dode vossen op de grond te midden van de eierstruif. Andere illustraties tonen konijnen met Brits aandoende helmen in jeeps of tanks, paraderend als bevrijders van het dierenrijk. Het verhaal heeft een rancuneuze ondertoon en de tekst bij de plaatjes met wollige konijntjes is nogal gewelddadig.

De kippen bombarderen de vossen. Illustratie van Joop Gerlach in Henk Niesen, *Pietje Pluimstaart*, Amsterdam, W. Blok, 1946. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

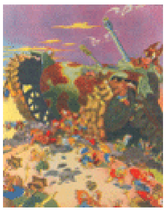
Speelser is *Avonturen van Keesje Holland* van Piet Broos (1910-1964), die volgens een noot bij een illustratie dit prentenboek in 1945 in Weert vervaardigde. De eerste pagina toont een afbeelding van vluchtende Duitse soldaten die Keesjes step meenemen. Met opgeheven vingertje zegt hij tegen de stelende Duitser: 'Dat zal je berouwen.' Keesje verzeilt van het ene avontuur in het andere - hij stort met een vliegtuig in zee, wordt opgepikt door een Engelse duikboot en belandt bij het Britse leger in El Alamein. Terugkerend naar Nederland springt hij met een parachute uit het vliegtuig, waarop de verbaasde piloot het verhaal besluit met de uitroep: 'Ja, die Hollandse jeugd, hè!' Broos brengt de oorlog op een luchtige manier onder de aandacht van de jeugd.

Piet Worm (1909-1996) maakte het prentenboek *Het heldenlied van Jan en Piet. De ware avonturen van twee dappere Hollandse jongens in oorlogstijd* (circa 1947). De in Bergen woonachtige Worm schetste in 75 gekleurde pentekeningetjes de wederwaardigheden van de Alkmaarse kaasdragers Jan en Piet. Het prentenboek met belettering in handschrift leest als een filmscript -Worm zou dezelfde formule later toepassen in andere historisch georiënteerde boeken. Hij verbeeldde in dit verhaal thema's als verzet, hulp aan Britse piloten, razzia's, gijzelaars, hongertochten en concentratiekampen, maar ook de dagelijkse realiteit van de oorlog; de voedseldistributie, de avondklok, het controleren van het persoonsbewijs en het luisteren naar de Engelse zender. Worm moest tijdens de oorlog onderduiken en maakte toen de tekeningen voor zijn bestseller *De drie paardjes*, die halverwege de jaren vijftig werd uitgegeven.

Dit artikel is een ingekorte bewerking van het hoofdstuk 'De strijd met het potlood; de oorlog en het prentenboek', in: Saskia de Bodt en Jeroen Kapelle, *Prentenboeken: ideologie en illustratie 1890-1950*, Amsterdam, Ludion, 2003.



Illustratie uit Rein van Looy, *De kleine parade*, Bussum, Het Goede Boek, [1945]. Bijzondere Collecties van de UvA.



Het Duitse beest in actie. Illustratie uit Calvo, *Het **beest is dood! De wereldoorlog bij de dieren*, Arnhem, S. Gouda Quint / Brussel, A.B.G. E., 1946. Bijzondere Collecties van de UvA.

Eindnoten:

1 Hans Brouwer stond tijdens de oorlog in contact met de illegale groep rond *De Waarheid*. Zie: E. Kousemaker, K. Kousemaker (samenstelling). *Wordt vervolgd. Stripleksikon der Lage Landen*, Utrecht/Antwerpen, Het Spectrum, 1979, p. 116.

2 N. de Haas, 'Volkskultuur als taak'. *Groot Nederland* 41 (1943) nr. 183, p. 204.

3 E.J. van der Det. *Hitlerregime en onderwijs*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1933, p. 14.

4 G. Groeneveld, *Zwaard van de geest. Het bruine boek in Nederland 1921-1945*, Nijmegen, Vantilt, 2001, p. 188-189.

5 C.C., 'Een teekenares vertelt: Hoe Fré Cohen tòch haar roeping kon volgen', *Het Joodsche Weekblad* 1 (1941) nr. 12, p. 5.

6 H. Minkenhof, 'De Joodsche Kunstnijverheidsschool. Hoe zij ontstond en hoe er gewerkt wordt', *Het Joodsche Weekblad* 1 (1941) nr. 38, p. 3.

7 Zie ook Noortje van Amerongen, *Kunstnijverheidsonderwijs als vrijhaven. De Middelbare Joodsche Kunstnijverheidsschool 'W.A. van Lee' (1941-1943)*, masterscriptie Kunstgeschiedenis-Moderne en Hedendaagse Kunst, Universiteit Utrecht 2012.

8 P. van Dam. 'Een curieuze Fré Cohen-ontdekking', *Boekenpost 6* (1998) nr. 35, p. 45.

9 B. Schierbeek, tent.cat. *De kleur van Leo Schatz*, Amsterdam, Joods Historisch Museum, 1995, p. 107.

10 W. Breedveld, 'Interview met Bea Polak en Leo Schatz', in: G. Mulder en H. Van den Heuvel, *Het vrije woord: de illegale pers in Nederland 1940-1945*, Den Haag, SDU. 1990, p, 173. Na de oorlog zette Wim Polak zijn uitgeverij voort onder de naam 'De Telg'.

11 L. Lewin, *Het clandestiene boek 1940-1945*, Amsterdam, Van Gennep, 1983, p. 162-163.

12 Ook schrijver Gerard van Dam en illustratrice Wijnnie Boer verzorgden voor Wim Polak clandestiene uitgaven. Zie: D. de Jong (samenstelling), H. de la Fontaine Verwey (inleiding). *Het vrije boek in onvrije tijd. Bibliografie van illegale en clandestiene bellettrie*, Schiedam, Interboek international, 1978, p. 20-21, 67, 71 en 142.

13 J. Hofkamp, E. van Uitert, 'De Nieuwe Kunstschool (1933-1943)'. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 30 (1979). p. 254-255, 263-265 en 296.

14 M. Schuddeboom, 'Leven en werk; El Pintor (Anna Ehrenfest)', *Berichten van Moeder de Gans* 1 (2000) nr. 3, p. 2; Theo Gielen, 'El Pintor', in: Saskia de Bodt e.a., *De verbeelders. Nederlandse boekillustratie in de twintigste eeuw*, Nijmegen, Vantilt, 2014. p. 143-147.

15 R. Peereboom en J. de Ranitz (ills.), *Gijzelaars in Gestel*, Zwolle, N.V. De Erven J.J. Tijl, 1945, p. 97-99, 117-118.
16 P.J. Baak. Ph.J.G. Roest, P. Sanders et al., *Gedenkboek Gijzelaarskamp Beekvliet St. Michielsgestel*, Schiedam, H.A.M. Roelants, 1946, p. 198.
17 Reclamefolder voor *Flapje Wildsnuit wil een mens worden*, Zwolle, N.V. De erven J.J. Tijl. 1948, p. 2. Particuliere collectie.
18 Brief gedateerd woensdag 13 december en donderdagochtend 14 december 1944 van M. van Leeuwen aan N. van Leeuwen, particuliere collectie.
19 Rich Thomassen, 'Maz!, in: *De Boekenwereld* 30 (2014) nr. 4, p. 12-19.
20 Henk Borst. 'Winkeldochters uit 1945'. knipsel. Collectie Stadsbibliotheek Haarlem.

Mein Kampf
Arnon Grunberg

Mijn roman *De joodse messias* (2004), die door sommigen ten onrechte als een satire is beschouwd, was mijn eerste en zou mijn enige samenwerking met de uitgever Oscar van Gelderen worden. (In werkelijkheid verliep het anders, hij publiceerde ook mijn roman *Onze oom* in 2008 en hij is nog altijd in mijn leven.) Hoewel wij contact hadden gehad over de bundel *De olifant & het joodse probleem*, die Oscar in 1994 had uitgegeven en waaraan ik een verhaal had bijgedragen, was ik hem na 1994 eigenlijk geheel vergeten. Veel indruk had hij toen niet op mij gemaakt, maar mijn contact over de bundel verliep ook voornamelijk via de samenstelster, Jessica Durlacher, die ik door middel van een brief nog had moeten uitleggen wat het verhaal dat ik had geschreven met de joden te maken had. Een schrijver moet veel uitleggen; de ene helft van zijn leven schrijft hij, de andere helft van het leven is hij bezig uit te leggen wat de betekenis is van wat hij heeft geschreven, waarom en waar hij het heeft geschreven, hoeveel hij ermee verdiend heeft en of de vrouw in het werk gemodelleerd is naar zijn vriendin of zijn buurvrouw.

Oscar keerde terug in mijn leven in 2001, via mijn toenmalige Hongaarse uitgever. Peter Zilahy. Zilahy is niet alleen uitgever, maar ook auteur, zijn boek zou in Nederlandse vertaling bij Vassallucci verschijnen. Oscar was in die tijd verantwoordelijk voor Vassallucci; of ik een blurb wilde geven over Zilahy. Dat heb ik gedaan, maar al snel bleek dat het daarbij niet zou moeten blijven. Inmiddels is Zilahy uit mijn leven verdwenen en hoewel ik geen kwaad woord wil spreken over welke van mijn uitgevers dan ook, en al helemaal niet over collega's, zou een bekwame psycholoog een psychopathologisch portret van hem moeten opstellen. Mondiale roem zou binnen handbereik kunnen komen, Zilahy is een zeer interessant geval.

Op 8 november 2001 schreef Oscar mij weer een e-mail. In kapitalen. Er was een tijd, zie ik in mijn archief, dat Oscar uitsluitend hoofdletters gebruikte voor zijn correspondentie; tegenover vrienden en bekenden heb ik het wel eens over ‘de hoofdletter-periode van Oscar van Gelderen’. Hedendaagse psychologen kunnen met deze informatie ook vast iets aanvangen.

Enfin, hij schreef mij die 8ste november 2001: ‘IETS ANDERS: JE WEET DAT WE DE JIDDISCHE BIBLIOTHEEK UITGEVEN. DAARIN VERSCHIJNT BEKEND EN ONBEKEND WERK. IK BEN OP ZOEK NAAR HEDENDAAGS JIDDISCH TALENT. KEN JIJ IEMAND?’

Op 15 januari 2002 schrijft Oscar: ‘geheime afspraak: vrijdag 11/1 om 19.00 in bar gramercy park hotel.’ NB: de hoofdletters zijn geheel verdwenen. Zelfs zinnen verdienen het niet meer om met een hoofdletter aan te vangen. Het is altijd mijn hypothese geweest dat hoe meer Oscar dronk, hoe meer hoofdletters hij gebruikte, dus op 15 januari 2002 was hij kennelijk nuchter.

Er volgt een tamelijk lange stilte in de correspondentie, maar al snel wordt duidelijk wie Oscar op het oog heeft als hij het heeft over Jiddisch talent: ondergetekende. Nooit heb ik iets in het Jiddisch geschreven, mijn ouders spraken geen Jiddisch maar keurig Duits en Nederlands, maar een uitgever als Oscar gaat ook als het om Jiddisch gaat door muren.

Op 20 september 2002 schrijft hij een mail die uitsluitend over geld gaat. Hoofdletters ontbreken wederom: ‘ik wel best betalen hoor. en ik begrijp ook dat je van records houdt, maar mijn zakjapanner sloeg even op hol toen ik ging rekenen, mag ik een tegenvoorstel doen? anderzijds; als dit het definitieve boek wordt dat alle andere grote joodse/jiddische romans overbodig maakt, dan hangt daar terecht een prijskaart aan.’

Op 3 oktober 2002 schrijft hij - de hoofdletters lijken definitief in de ban te zijn gedaan: ‘natuurlijk ben ik vereerd dat ik door jou uitverkoren ben om je het hoogste voorschot van de laatste 32 jaar uit jouw leven uit te keren.’ Zo gaat het met uitgevers, aan de ene kant beweren ze vereerd te zijn je het hoogste voorschot ooit te betalen, maar aan de andere kant geven ze direct aan dat ze ook heel goed zonder die eer kunnen leven.

Na deze mail gaat het een paar jaar lang voornamelijk over geld en het contract. Af en toe vraagt Oscar zich af waarom hij niets van me hoort. Ook dat is typisch voor uitgevers. Ze laten graag de eer aan zich voorbijgaan om de auteur het hoogste voorschot ooit te betalen, en toch zijn ze zeer verbaasd als die auteur dan even geen zin heeft om iets van zich te laten horen.

Pas in 2004 gaat het eindelijk om de inhoud van de roman, maar zelfs dan voorkomen financiële kwesties een meer intellectueel gesprek tussen uitgever en auteur, zo ook op 16 juni 2004: ‘laat voortaan even vooraf weten wat je wenst te declareren. niet dat ik moeilijk doe hoor, maar toch. ben in goede bui vandaag, geen zorgen.’

De joodse messias was het antwoord op *Mein Kampf* en daar hoorden uiteraard niet alleen voorschotten, maar ook declaraties voor onkosten betreffende het vooronderzoek bij. Overigens ben ik nog lang niet klaar met *Mein Kampf*, in 2016 zal ik me vermoedelijk opnieuw intensief met dat boek bezighouden.

Elke tien jaar zo ongeveer: *Mein Kampf*.

‘Een lepel seks met twee lepels concentratiekamp’
De pornoficatie van de Tweede Wereldoorlog
Bert Sliggers

Luc Dual [^{z} Ludo van Eeckhout], *Orgie achter prikkeldraad*. Rotterdam, De Vrije Pers, 1964.
De afbeeldingen bij dit artikel zijn afkomstig uit de collectie van de auteur.

Het is nauwelijks voorstelbaar: zo'n vijftien jaar na de Tweede Wereldoorlog, toen de gruwelen van de Holocaust nog vers in het geheugen lagen, ontstond in pulpbladen en -boekjes een bizar genre waarin sex en concentratiekamp werden gecombineerd.[1] Op de omslagen stonden met hakenkruis getooide kampbeulen die rondborstige dames in lingerie met zwepen of ander marteltuig bewerkten. Wie bedacht dit, wie gaf het uit en vooral - hoe was het mogelijk dat dit massaal werd gelezen? In Nederland gingen honderdduizenden exemplaren over de toonbank, bijna allemaal uitgegeven door De Vrije Pers en Kerco. En dan te bedenken dat slechts drie auteurs zich in deze wansmaak hadden gespecialiseerd!

'Domenica di Constanza' (alias 'Theadora Brenner'), *Messalina van Berlijn*, Antwerpen, Libra, 1955. Deze 'romantisering' van het liefdesleven van Eva Braun is een vroeg voorbeeld van nazipulp. Een Franstalige editie verscheen in 1954 in Brussel.

Hendrik Cornelissen, 'sex-uitgever'

'Toen Peter Muller (*Candy*) nog langs de stoeprand speelde op de Kromboomsloot en Joop Wilhelmus (*Chick*) thuis dreinde om een ijssie: lang éér Phil Bloom der Natie de kerken op hun grondvesten deed beven door voor de TV-camera's een bliksemopname te verstrekken van haar toefje schaamhaar, [...] toen beschikte Nederland reeds jaren over een sex-uitgever, die dus al underground werkte toen de jonge nakomers op dat gebied nog de schuchtere kopjes boven de koude Calvinistische grond moesten gaan heffen.' Aldus Willem van den Hout, voormalig redacteur van het door de bezetter gefinancierde 'satirische' tijdschrift *De Gil*. Hij werd in mei 1945 opgepakt wegens collaboratie en begon tijdens zijn driejarige gevangenschap als Willy van der Heide aan de bekende Bob Evers-reeks, die uiteindelijk 34 delen zou omvatten. Er werden zo'n vijf miljoen exemplaren van verkocht.

De 'sex-uitgever' die Van den Hout bedoelde was Hendrik Cornelissen, 'een geboren boekenman, die in Rotterdam op een fietsje begon eigen uitgaafjes te slijten aan leesbibliotheekjes.' Op eigen kracht en ondanks tegenslagen in zijn privéleven had Cornelissen met 'cowboyboekjes en met de contrabande van toen zeer strafbare

sexpublicaties (waarvan de kwaliteit tot op heden soms onnavolgbaar is gebleven) een kapitaal [opgebouwd] plus een reeks uitgeverijen, culminerende in Kerco, Ridderkerk.'[2]

Cornelissen leren we beter kennen in het interview dat Nico Polak hem in 1966 afnam in de artikelenreeks 'Borsten als granaten. Een haastige blik op de Nederlandse pornografie'.[3] Volgens Polak was Cornelissen een goedmoedige Rotterdammer van rond de vijftig, ooit begonnen als onderwijzer en in 1953 overgestapt naar de uitgeverij en verzendboekhandel voor erotica. Cornelissen vertelde hoe in korte tijd zijn branche ingrijpend was veranderd. 'Realistische' boeken konden in de jaren vijftig niet open en bloot in boekwinkels worden verkocht. Je kon ze vinden in kiosken en sigarenwinkeltjes, maar de meeste werden aangeboden via postorderbedrijven en verzendboekhandels. Een ander deel kwam terecht in particuliere leesbibliotheken, maar die waren sterk in aantal afgenomen. Dankzij de toenemende welvaart wilden mensen liever boeken kopen dan lenen.

Dat gebeurde in de sekswinkels die in de jaren zestig als paddenstoelen uit de grond schoten. In zekere zin fungeerden die ook als bibliotheken, omdat vele de verkochte boeken voor de halve prijs terugnamen. De opbloei van zulke winkels betekende een enorme vergroting van de afzetmogelijkheden voor pulp en porno. In 1959 had Cornelissen zijn uitgeverij De Vrije Pers opgezet en vanaf 1961, toen hij zich had geassocieerd met de grossier J. Kerkmans, groeide het bedrijf onstuitbaar.[4] In vijf jaar vertienvoudigde de productie. De drukkerij-annex-zetterij, die hij in 1965 in Ridderkerk oprichtte, kon een jaar later het werk al niet meer aan. Cornelissen exporteerde naar België en liet omslagillustraties maken in Spanje. Van het miljoen 'realistische' boeken dat de Nederlandse markt per jaar opslorpte produceerde hij de helft. Gemiddeld twee nieuwe titels gooide hij per week op de markt in een oplage van zeker 4000 exemplaren. Tien auteurs lieten voor hem hun

tikmachines ratelen: een journalist, een politieman, een machinezetter, een ambtenaar. Zijn nader te noemen topauteur Herman van der Voort verdiende een riante jaarwedde van dertigduizend gulden.

Overspelletjes en *Mein Kampt*

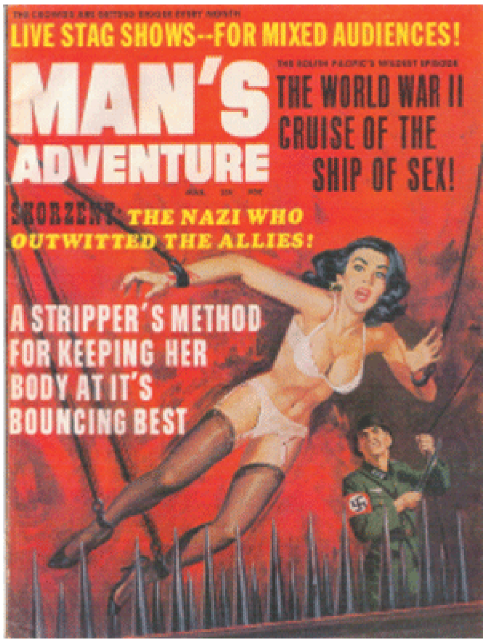
Omdat De Vrije Pers opereerde op of voorbij de grens van het toelaatbare, was de kans op een aanvaring met justitie groot. Kort na het interview met Polak moest Cornelissen voor de eerste keer terechtstaan wegens overtreding van artikel 240 van het Wetboek van Strafrecht. Maar liefst 2800 exemplaren van vijf verschillende titels waren in beslag genomen. De directeur was slecht te spreken over deze inbreuk op de bedrijfsvoering en zei dat hij de voorkeur gaf aan strakke regels, zodat hij wist waaraan hij zich had te houden.

Cornelissen toonde Polak zijn vinger. ‘Ziet u die knobbel? Die knobbel heb ik van het schrappen. De schrijvers weten geen maat meer te houden. Ze beginnen met één overspelletje, dan worden het twee, dan drie en ten slotte verliezen ze hun remmen. Vroeger ging het vaak zó naar de zetterij. Maar sinds die inval lees ik alles door. Ik wist gewoon niet wat er allemaal in die geconfisqueerde boeken stond. Ik geneerde me rot toen ik het hoorde. Ik heb mijn zetters meteen opdracht gegeven alarm te slaan als ze denken dat de manuscripten over de schreef gaan. Maar ja: die mensen raken natuurlijk óók afgestompt van die rotdingen.’

In 1974 wilden Cornelissen en Kerkmans een fotografische herdruk uitbrengen van de Nederlandse editie van *Mein Kampf*, vertaald door Steven Barends en in 1939 verschenen bij De Amsterdamsche Keurkamer van George Kettmann. Toen dat voornemen bekend werd, ontstond een rel rond beide zakenlieden. De kranten spraken er schande van, in de Tweede Kamer werden vragen gesteld, boekhandelaren distantieerden zich van de uitgave en in de drukkerij in Ridderkerk werd brand gesticht. Al eerder had het duo een herdruk gemaakt van *Signaal*, het Nederlandstalige propagandablad van de Wehrmacht. Uitlatingen van Cornelissen maken duidelijk dat winst het enige motief was voor heruitgave van dit ‘historisch document’. Toen 800 stuks van *Mijn kamp* in beslag werden genomen, zagen de uitgevers zich gedwongen ook 3000 in België bewaarde exemplaren ter beschikking te stellen van de justitie. Omdat het boek nog niet te koop was aangeboden, kwamen Cornelissen en Kerkmans er vanaf met een boete van *f* 2000 - wegens overtreding van de auteurswet, op grond van het argument dat de rechten van het blad zouden berusten bij de Nederlandse staat.

Amerikaanse mannenbladen en Stalags

***Hessa. De Rijnnimfen*, Tilburg, De Vrijbuiter/Antwerpen, De Schorpioen, [1971-1974]. 'Strip voor volwassenen' over een vrouwelijke kampbeul, wier naam zich leende voor het invoegen van het runenteken van de ss. Collectie E. Schepel.**



***Man's adventure*, maart 1967.**

Ook op andere wijze exploiteerde De Vrije Pers de Tweede Wereldoorlog, naar het voorbeeld van de *men's magazines* in de Verenigde Staten.[5] Deze tijdschriften kwamen tot grote bloei, nadat de Comics Magazine Association of America in 1954 een keurmerk had ingesteld om de vaak rauwe stripverhalen af te stemmen op de kinderziel. Schurken mochten niet langer sympathiek of succesvol overkomen, misdaad mocht niet meer worden geromantiseerd. Drugs, marteling, geweld, bloedvergieten, seks, wellust en sadisme waren voortaan uit

den boze. Bloot was taboe, de borsten van vrouwelijke personages mochten niet worden aangezet en over homoseksualiteit en pedofilie mocht al helemaal niet worden gesproken. Het viel bij uitgevers niet in goede aarde, want stripverhalen werden zo kinderachtig dat oudere lezers hun interesse verloren. Uitgeverijen die zich toelegden op de verboden genres werden door de code het hardst getroffen.

Plagiaat in pulp. Het omslag van *Rugged men* van oktober 1960 werd nagemaakt voor Ludo van Eek [= Ludo van Eeckhout], *Zweepgodin*, Rotterdam, Kerco, 1967 (Coll. E. Schepel). De oorspronkelijke 'harlot of horror' was een Amerikaanse verpleegster, die voor het boek werd uitgedost met een hakenkruis op haar mouw.

Het nieuwe fatsoen van de stripbladen veroorzaakte een gat in de markt. Mannenbladen sprongen daarin en zorgden ervoor dat seks, wellust en sadisme via kleurrijke getekende omslagen de volwassen lezers toch onder ogen kwamen. Zij brachten echter ook iets nieuws, namelijk de pornoficatie van de Tweede Wereldoorlog. Beter gezegd van de concentratiekampen, met kampbeulen die vrouwen levend verbrandden, brandmerkten, martelden of onthoofdden, gelardeerd met attributen als kettingen, zwepen, dolken en brandijzers in een decor van vlammenwerpers en prikkeldraad. Deze kampen werden niet bewoond door uitgemergelde joodse gevangenen, maar door schaars geklede, blonde vrouwen in bikini en lingerie, meestal met rode lippen en vooral rondborstig. Ze leken op dames die onderweg naar een feestje in de verkeerde film terecht waren gekomen.

Liefhebbers van dit genre zaten niet te wachten op afbeeldingen en verhalen van de echte Holocaust, wel op zogenaamd nieuwe feiten over kampbordelen die de fantasie prikkelden. Naast martelende mannen in uniform konden ook vrouwen een hoofdrol spelen in deze porno, als dominante kampbeulen of-hoeren. Rond 1960 was nazipulp een tijdlang het belangrijkste thema van deze Amerikaanse mannenbladen. Titels als *I discovered Hitler's secret sin girl castle* en *Soft nudes for the nazi's doctor horror* spreken voor zich.[6]

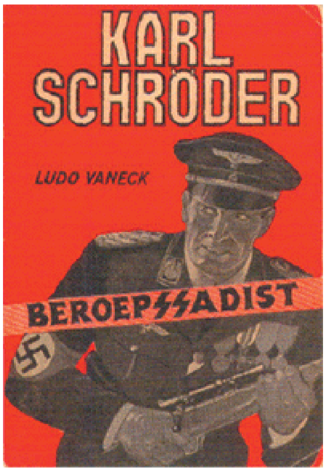
Sociologen en psychologen hebben zich natuurlijk gebogen over deze ontwikkeling. Zij kwamen tot de conclusie dat mannen met deze fictie revanche namen op vrouwen die steeds onafhankelijker, zelfstandiger en dominanter werden.[7] Door middel van gefantaseerde seksuele overheersing kon de geëmancipeerde vrouw op haar nummer worden gezet, althans in virtuele zin. Door in de schoenen van kampbeulen te gaan staan kon de mannelijke lezer zich even heer en meester wanen. Het tanende machismo van de Amerikaanse man kreeg dankzij deze pulp een opkikker. De lezer speelde een nazi, later trouwens ook wel een Japanner, Chinees of Rus en ten slotte

een Cubaan. Ook liefhebbers van horror kwamen in deze bladen behoorlijk aan hun trekken.

Nazi's die vrouwen martelen en vrouwelijke kampbeulen die mannen op de pijnbank leggen figureren in de jaren zestig ook in een filmgenre dat 'nazisploitation' wordt genoemd, een samentrekking van 'nazi's' en 'exploitation'. De eerste film waarin SS-bewakers hun gevangenen seksueel terroriseren is *Love Camp* 7 uit 1969. Een bijna literaire vertolking is *Il Portiere di Notte* (De nachtportier) uit 1974, waarin Dirk Bogarde een SS-er speelt die dertien jaar na de oorlog een ex-gevangene ontmoet van het kamp waar hij bewaker is geweest. Hun sadomasochistische verhouding uit het kamp wordt na hun ontmoeting onder andere omstandigheden voortgezet.[8] Een dieptepunt in het genre, toen al op sterven na dood, was de film *Ilsa, She Wolf of ss*, die in 1975 alleen al in Nederland 650.000 bezoekers trok![9] Uit diezelfde tijd dateren de razend populaire *fumetti* uit Italië, goedkope zwart-wit pornostrips die ook in Nederland verschenen en waarvan *Hessa*[10] het verhaal van een vrouwelijke kampbeul vertelde.[11]

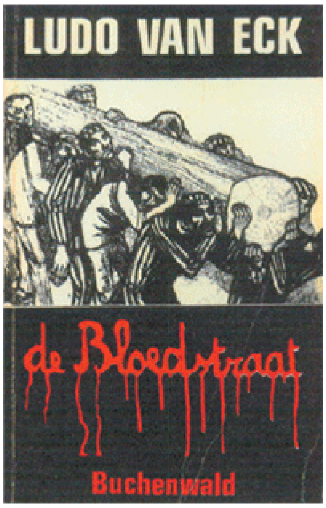
Paradoxaal genoeg werd de Amerikaanse nazipulp ook in Israël even heel populair, 'Stalags', pornografische boekjes over nazikampen, lagen in 1961 voor het eerst in de kiosken van Tel Aviv, juist toen het Adolf Eichmannproces op gang was gekomen.[12] Daarna overspoelden de boekjes twee jaar lang de markt, totdat ze werden verboden door de Israëlische regering. Voor veel tieners in het preutse Israël waren Stalags de eerste kennismaking met zowel seks als de Holocaust, al is hun enorme populariteit moeilijk te verklaren. De hype wordt wel gezien als een combinatie van wraakfantasie en een

collectief Stockholmsyndroom, het psychologische verschijnsel waarbij de gijzelaar zich vereenzelvigt met de gijzelnemer. Evenals in de *men's magazines* werd de werkelijkheid geweld aangedaan. Zo werden in de Stalags bordelen met joodse vrouwen opgevoerd, terwijl die nooit hebben bestaan. Auschwitz had een bordeel, de beruchte barak 24 voor bewakers en uitverkoren gevangenen, maar daar werden Duitse, Poolse of Russische vrouwen misbruikt. De rassenwetten van de nazi's stonden niet toe dat er joodse vrouwen werden tewerkgesteld.



links
links
Ludo Vaneck [= Ludo van Eeckhout], *Karl Schröder, beroepssadist*. Rotterdam, De Vrije Pers, 1964.

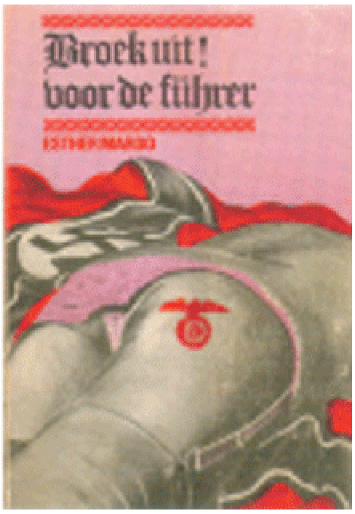
midden
Ludo Vaneck, *De liefde van het monster*. Rotterdam, De Vrije Pers, 1963. Collectie E. Schepel.



rechts
Ludo Vaneck, *De Bloedstraat. Buchenwald.* Merelbeke, De Steenbok, 1983.

De lepel seks van Ludo van Eeckhout

De eerste Nederlandstalige nazipulp werd tussen 1962 en 1964 uitgebracht door De Vrije Pers van Hendrik Cornelissen. De boekjes verschenen in de Najaden-, Sexbrigade- en Pantser-reeks en waren daarnaast ondergebracht in de serie 'Oorlog & Sex', door de uitgever aldus aangeprezen: 'Boeken gewijd aan de vrouw in het oorlogsgeweld. Zij speelden hun rol als dappere strijdsters, schrandere spionnen en heldinnen van het verzet, maar bij al wat zij deden was hun verleidingskracht hun sterkste wapen.' Kerco, de firma van Cornelissen en Kerkmans, zette het genre voort tot medio jaren zeventig, gevolgd door uitgaven van De Steenbok in Merelbeke tot het begin van de jaren tachtig.[13] Bijna alle omslagen van De Vrije Pers zijn klakkeloos gekopieerd van de Amerikaanse *men's magazines*. Sterauteur in dit genre was Ludo Johannes Maria van Eeckhout (1911-1991).



links
Inge Liebkraft [= Herman van der Voort], *Blitzmädel*, Rotterdam, De Vrije Pers, 1962. Hetzelfde boek verscheen later op naam van Esther Mardó als *Broek uit! Voor de Führer*, Ridderkerk, Kerco, [z.j.] (Coll. E. Schepel). Een derde editie, eveneens op naam van Esther Mardó, kwam in 1980 uit als *Blitzmadel* [sic] bij uitgeverij De Steenbok in Merelbeke.

Van Eeckhout bediende zich van een verscheidenheid van pseudoniemen, maar zijn meest gebruikte *nom de plume* was Ludo Vaneck. In 1970 bracht Haagse Post-journalist Cherry Duyns verslag uit van zijn bezoek aan de in Mol woonachtige pulpschrijver, onder de titel ‘Een lepel seks met twee lepels concentratiekamp’.[14] Vaneck had toen al vijfhonderd boeken op zijn naam staan, maar die imposante productie was niet de aanleiding voor het interview. Dat was een folder van uitgever De Schorpioen, waarin elf nieuwe Vanecks werden aangekondigd ter gelegenheid van het feit dat 25 jaar geleden de concentratiekampen waren bevrijd. De folder werd ook in Nederland in omloop gebracht en bracht *Het Parool* tot de conclusie dat Vaneck tot de hyena-achtigen behoorde, aangezien ook deze dieren de gewoonte hadden lijken op te graven.

Esther Mardó [= Herman van der Voort], *Vrouwenkamp*. Rotterdam, De Vrije Pers, 1962.

Toch was Vaneck gerechtigd over de kampen te schrijven, want hij had ze aan den lijve meegemaakt. Wegens deelname aan het verzet en hulp aan neergeschoten piloten werd hij met een deel van zijn familie in maart 1944 door de Duitsers afgevoerd naar Dachau, terwijl zijn verloofde Mijette Dumalin Ravensbrück door-

stond. Na de bevrijding besloot hij zijn verdere leven te wijden aan het uitdragen van de verschrikkingen van de kampen, om herhaling te voorkomen. Van Eeckhout werd Vaneck en de kampverhalen vloeiden ononderbroken uit zijn pen. ‘Toen ik uit Dachau kwam, moest ik erover schrijven. Ik schreef fictie. Fictie met een flinke dosis sex erin, dat vraagt de uitgever nu eenmaal. In 1963 heb ik Auschwitz bezocht en toen heb ik gedacht dat het eigenlijk niet juist was om fictie over het concentratiekamp te schrijven.’ Intussen gingen *Zweepgodin, Orgie achter prikkeldraad* en *Walhallah der sadisten* als zoete broodjes over de toonbank van de sigarenmagazijnen.[15] Pas later kwamen de serieuzere werken, culminerend in *Het Boek der Kampen*, aangeprezen als een werk dat evenals de bijbel in geen enkel huis mocht ontbreken.

De in de folder aangekondigde ‘documentaire romans’ zijn pornografisch van aard. Een proeve van Vanecks werk is *Bloedstraat*, gesitueerd in Buchenwald. Hij voert daarin de vrouwelijke kampbeul Ilse Koch ten tonele, die werkelijk heeft bestaan. Wanneer de verzonnen ss-er Lommer haar bezoekt, toont ze hem een mensenbeen waarvan een schemerlamp is gemaakt. ‘“Hij werd geskeletteerd in het crematorium en het been werd afgezaagd om er de lamp op te monteren. Hier op de kleine teen zit het knopje om licht te maken, zie je?” “Ik zie het”, zei Lommer. Het licht dat door de huid kwam was gelig en mysterieus, angstaanjagend. Hij zag Ilse's blos en het rijzen en dalen van Ilse's boezem. Hij moest haar hebben, dacht hij. Hij moest haar hebben bij het licht van deze....’ Op de flaptekst beweert de uitgever: ‘Aanbevolen lektuur in een tijdperk waarin het fascisme in al zijn vormen overal nieuw leven vindt.’

NBD/Biblion-recensent O. Daams was zeer kritisch: ‘Van dit boek valt helaas weinig goeds te melden. Het is geschreven in een goedkope sensatiestijl en staat werkelijk bol van stereotiepe beschrijvingen van “de nationaal-socialist”, “de communist”, “de jehova-getuige”, etc. Het boek is een lange aaneenrijging van sadistische gruweldaden met een flinke scheut sex erdoorheen. [...] De auteur beweert dat zijn boek een waarschuwing is tegen herlevend fascisme. Dat is het niet. Het leert niets over de politieke doelstellingen van het nationaalsocialisme en hoe een hernieuwd schrikbewind voorkomen kan worden.’

Ten tijde van Duyns' bezoek placht Vaneck - in gezelschap van een fles whisky - gemiddeld 35 pagina's per dag weg te tikken. ‘Ik schrijf ontspanningsromannetjes, daar leef ik van, en af en toe een boek dat ik als serieus beschouw.’ Cor Docter vermeldt in zijn boek over Nederlandse en Vlaamse veelschrijvers dat Vaneck ruim tweehonderd avonturen van de speurder Jo Durand uit zijn typemachine stampte, à *f* 560 per aflevering. ‘Veel geweld, meer seks als de oplage iets terug dreigde te lopen; de auteur was tot elke aanpassing bereid om een basis te vinden voor het schrijven van de boeken die hij wel belangrijk achtte: de gevaren van het fascisme, de waarheid over de concentratiekampen.’[16]

Het was Vaneck een raadsel waarom mensen kritiek hadden op zijn boeken. ‘Ik wil een boodschap over de kampen uitdragen en daarom zo'n groot mogelijk publiek trekken. Als ik ze met 1 lepel seks 2 lepels concentratiekamp kan geven, dan mag die lepel seks er van mij bij.’ Vaneck vertelde Duyns dat deze aanpak was overgenomen van de Amerikaanse mannentijdschriften, waarin concentratiekampen als verkapte bordelen werden voorgesteld. ‘Ik vind dat ook verschrikkelijk, maar er

blijft bij de mensen toch iets van hangen. En het publiek eist altijd dat druppeltje seks.'

De 28 pseudoniemen van Herman van der Voort

De auteur aan wie Cornelissen het meest verdiende was de Rotterdammer Herman Nicolaas van der Voort (1900-1982), wiens oeuvre wordt geschat op minstens vierhonderd titels.[17] In 1968 haalde hij de krant, omdat van de FBI-pockets die hij als 'Multon' schreef een miljoen exemplaren waren verschenen bij uitgeverij Nooitgedacht in Hilversum, in samenwerking met Kerco in Ridderkerk.[18] Kenners hebben intussen 28 pseudoniemen van Van der Voort achterhaald, wat niet uitsluit dat er nog een paar worden gevonden. Zijn kampromans verschenen onder de pseudoniemen Werner Klaus en Esther Mardó, waarvan de laatste in flapteksten werd aangeprezen als een 'aan de nazi's ontsnapte Joodse schrijfster'. In de Najadenreeks van De Vrije Pers publiceerde Esther Mardó rond 1960 *Tot de zonde geroepen*, waarvan een vierde druk vermeldt dat de totale oplage intussen 40.000 exemplaren bedroeg. Onder dezelfde schuilnaam bracht De Vrije Pers van hem *Dagboek der Zonde, Vallei der Zonde* en *Vrouwenkamp* uit, alle drie in het begin van de jaren zestig.[19]

Ook Ludo Vaneck zou onder de naam van Esther Mardó hebben geschreven, maar die dubbele mystificatie kan tot het rookgordijn van de uitgever hebben behoord.[20] Van der Voort gebruikte 'Werner Klaus' onder meer voor *Staatsbordeel* (1962) *en In de greep der ss* (1963).[21] *Het Staatsbordeel* werd in de flaptekst aldus aangeprezen: 'Waar mooie Franse meisjes gedwongen worden hun lichamen te geven aan liederlijke Duitse Herren, waar vrouwen gedwongen worden hun man ontrouw te zijn, te verraden in de armen van een vijand.' Met het auteurschap van zulke boeken liep Van der Voort in zijn interviews niet te koop.

Het doorleefde alias van John D. Burton

Een derde schrijver van nazipulp was John D. Burton[22], die in 1966 eveneens werd geïnterviewd door Nico Polak van *Het Vrije Volk.* Het beeld dat de journalist zich van te voren had gevormd bleek wonderwel te kloppen: 'een schriel, wat angstig man, hooguit één meter zestig lang en geheel schuilgaand achter een forsgebouwde echtgenote met grove stem. Keukenmeidenpsychologie uiteraard - maar dat neemt niet weg dat de omschrijving aardig opgaat voor Johannes Ludoficus T. (57), in de wereld van het realistische boek alom bekend als John D. Burton.'[23]

Titels als *De dochter van Satan, De door hartstocht verteerde verpleegster, De hogepriesteres van de duivel* en *De sexmaniak* spreken boekdelen. Hoewel Burton een pseudoniem was, stelde T. zich voor als Burton, stond hij in het telefoonboek als Burton en had hij zich een Engels accent aangemeten. Vóór 1961 werkte hij lange tijd in Engeland als vertaler, eigenaar van een uitzendbureau voor kantoorpersoneel en broodschrijver. Hij

sprak tien talen, werkte veertien uur per dag en had ruim tweehonderd boeken op zijn naam staan, plus nog eens duizend vertalingen.

'Kijk,' zegt Burton, 'dat gaat zo. Ik heb natuurlijk contact met diverse uitgeverijen en die kunnen bij me krijgen wat ze hebben willen. Ze zeggen bijvoorbeeld: zes misdaadromans naar authentieke gevallen. Of ze zeggen zes concentratiekamp-romans. Het gaat in deze business altijd met zes tegelijk, want anders is het niet interessant.'

Polak stond uitvoerig stil bij Burtons romans over concentratiekampen.

'Vond u het onderwerp eigenlijk niet té delicaat om er, steeds in een week tijd, dat soort boeken over te schrijven?'

'Waarom? Er is toch vraag naar? Een paar jaar geleden kon je die boeken over de oorlog niet aan de straatstenen kwijt, maar nu lopen ze weer geweldig! Geschiedkundige boeken! De mensen willen wéten en ik geef voorlichting!'

'Uw boeken worden alleen verkocht in kleine achter af-winkeltjes. Denkt u dat de mensen daar naar binnengaan om geschiedkundige boeken te kopen? Denkt u niet dat ze uw boeken veeleer kopen om de - sadistische scènes die erin voorkomen?'

'Maniakken vind je overal. Maar dat zijn uitzonderingsgevallen. Ik heb het leed van die joden willen beschrijven.'

'Aan het slot vertelt u dat een Joodse vrouw met twee touwen, vastgebonden aan haar tepels, over de grond wordt gesleurd. Dat is dan nog maar één der hoogtepunten van de apotheose, die zeker 30 pagina's in beslag neemt en waarin vijf vrouwen op de verschrikkelijkste manieren omkomen. Daar heeft u dus veertien uur aan één stuk aan gewerkt. Waren dat veertien prettige uren?'

'Nee, natuurlijk niet. Maar de uitgevers willen het en als je het niet gééft, dan schrijven ze het er gewoon bij. Ze willen steeds méér en je kunt het ze niet weigeren, want dan hebben ze je in het vervolg óók niet meer nodig. Ik had nooit met die Belgische uitgevers in zee moeten gaan.'

Burton maakte rond 1960 zijn debuut bij de Antwerpse uitgever Walter Soethoudt, wiens ouders boekhandel De Dageraad dreven. Ze bouwden die uit tot een boekengroothandel door met een bakfiets andere boekwinkels en leesbibliotheken te bevoorraden. Dankzij de oprichting van De Dageraadpers werden de Soethoudts bovendien uitgevers en vanaf de jaren zestig bepaalde zoon Walter mede het fonds.[24] De eerste pornografische uitgave was *De belevenissen van een gouvernante* - volgens de titelpagina een vertaling van *Adventures of a governess* van de Zuid-Afrikaanse auteur James B. Richardson jr., maar in werkelijkheid een schepping van Burton. Pornografie bleek een gat in de markt en Burtons eersteling was algauw toe aan een tweede en derde druk. Hij kreeg de smaak te pakken en de oplagen van zijn boeken beliepen tienduizenden. Vervolgens waagde hij zich aan nazipulp, eerst bij Bisonboek,[25] toen bij Boek Import in Amsterdam[26] en ten slotte bij Kerco in Rotterdam.[27]

J.D. Burton, *Was de Duivel een Nazi?* [Amsterdam], Boek Import,[z.j.].

J.D. Burton, *De gele duivels van Tikotaka.* Antwerpen, De Dageraad, [z.j.]. Collectie E. Schepel.

Toen Gie van den Berghe een bibliografie samenstelde van Belgische egodocumenten over de concentratiekampen, wist hij niet of hij Burtons werk in dat opzicht serieus moest nemen.[28] Daarentegen was Rudy

Kousbroek vernietigend over Burtons *De Gele Duivels van Tikotaka.* Een Jappenkamp met die naam had nooit bestaan, de beschreven gruwelen waren on-Japans en Japanners deden niet aan het martelen van joodse gevangenen. Kousbroek verbaasde zich over de ijver waarmee Burton de gruweldaden van de Duitsers projecteerde op de Japanners. 'Wat zijn de psychopathische achtergronden van de behoefte dit de wereld aan te praten?'[29]

Feit en fictie

Nazipulp presenteerde zich als geschiedenis en uitgevers en auteurs deden alle moeite om die illusie te versterken. Burton begint *De Gele Duivels van Tikotaka* met een lange lijst van archieven en onderzoekscentra voor oorlogsgeschiedenis in de Verenigde Staten, Australië en Japan. Om zijn boeken de schijn van werkelijkheid te geven schroomde hij niet ze op te dragen aan niet-bestaande joodse families. Daar kwamen alleen de kritische recensenten achter, niet de argeloze lezers.

Ook uitgever Cornelissen ging erg ver in het benadrukken van de authenticiteit van zijn boeken. Esther Mardó, schrijfster van *Tot zonde geroepen* en alter ego van Herman van der Voort, was een vrouw die 'over de gehele wereld enorme opgang maakte met haar boeken, die voor het overgrote deel een verslag bevatten van haar eigen ervaringen als Jood in het Derde Rijk.' Cornelissen citeerde uitspraken van de schrijfster tijdens een persconferentie aan de vooravond van haar vertrek naar Israël. Omdat zij misschien wel honderdduizenden levens had gered, zou generaal De Gaulle haar postuum het Legioen van Eer hebben verleend. Het werd allemaal geloofd. Tegenwoordig zou een snelle blik op internet hebben geleerd dat Esther nooit heeft bestaan.

Ludo van Eeckhout kreeg op den duur moeite met zijn nazipulp. Toen hij aan zijn serieuzere romans begon, beloofde hij zich niet meer te zullen bezondigen aan dit genre.[30] Een opmerkelijke belofte, want omstreeks 1980 liet hij zijn nazipulp nog opnemen in de Grausam Kollektie van uitgeverij De Steenbok in Merelbeke, die op de rug het runenteken van de ss liet zetten. Dat hij graag over sadisme schreef moge duidelijk zijn, maar dat hij na zijn concentratiekampverleden in de Gasstraat ging wonen typeert hem ook nog als masochist.

Esther Mardò (in plaats van Mardó), ***Tot de zonde geroepen.*** **Merelbeke, De Steenbok. [z.j.]. Collectie E. Schepel.**

Eindnoten:

1 Al eerder verscheen een Nederlandstalig boek over het losbandige liefdesleven van Eva Braun: Theadora Brenner, *Messalina van Berlijn*, Antwerpen. Uitgeverij Libra / Kristalreeks, 1955. vertaling van Domenica di Constanza, *Le tragique destin d'Eva Braun.* Brussel, Éditions Jean Froissart, 1954.

2 Willem van den Hout. 'Artsen, hoeren en revolutionairen worden geboren en niet gemaakt. III: De hoeren', *De Nieuwe Clercke*, 22.1.1977, p. 24-27. Ook opgenomen in *Wetenswaardigheden over Willem Waterman*, uitgave in eigen beheer van Ton en Hans Kleppe. Dordrecht 1995. p. 208-212. Van den Hout. alias Waterman/Van der Heide, komt aan de orde in Gerard Groeneveld. *Zwaard van de geest. Het bruine boek in Nederland 1921-1945*. Nijmegen, Vantilt, 2009[2]. p. 83, 86, 121-123 en 267.

3 Nico Polak, 'Borsten als granaten. Een haastige blik op de Nederlandse pornografie II', *Het Vrije Volk*, 13.8.1966.

4 Samentrekking van 'Kerkmans' en 'Cornelissen' resulteerde in de firma Kerco, Zaagmolenstraat 114 te Rotterdam. Hieronder ressorteerden de uitgeverijen De Vrije Pers. Frank en Amor, die in Den Haag gevestigd zou zijn.

5 Over Amerikaanse pulpmagazines: Steven Heller, 'Sweat, nazis, and ss sex slaves: a social history', in Max Allan and George Hagenauer, *Men's adventure magazines in postwar America*, Keulen, Taschen Verlag, 2004, p. 285-291; Jan Cremer, *Pulp USA: van hakenkruis tot hamer & sikkel, over het rode en gele gevaar: Amerikaanse pulpverhalen*, Amsterdam, Loeb, 1981.

6 Deze tijdschriften hebben titels als *Stag. Man to man. Man's life, Men's prime, True men. Men today. All man, Man's story, New man, Bold men* en *Man's look.*

7 Carmine Sarracino & Kevin M. Scott, *The porning of America: the rise of parn culture, what it means, and where we go from here.* Boston (MA), Beacon Press. 2008.

8 Daniel H. Magilow, Elizabeth Bridges, Kristin T. Vander Lugt (red.). *Nazisploitation! The Nazi-image in low-brow cinema and culture*, New York, Continuum International Publishing Group, 2011.

9 Ralf Bodelier, *Tegen de angst: optimisme als opdracht voor de 21e eeuw*, Wormer, Inmerc, 2005, p. 162.

10 De vertaalde *fumetti* werden uitgegeven door een samenwerkingsverband van De Vrijbuiter (Tilburg) en De Schorpioen (Antwerpen). Eind jaren zeventig gingen zij uiteen en namen ieder een deel van de titels over. Van *Hessa* verschenen tussen 1971-1974 47 nummers.

11 Beschreven door Gerrit Komrij in 'Sex-Sondertruppen', *Papieren Tijgers*, Amsterdam. De Arbeiderspers, 19804, p. 21-30.

12 Coen van Zwol, 'De kleur is zwart... het materiaal leer'. *NRC/Handelsblad* 12.5.2009.

13 In Frankrijk verscheen tussen 1971-1980 bij Éditions France Europe Presse de vergelijkbare 'Collection des Soulards', deels in het Nederlands uitgebracht door Archers in Brussel.

14 Cherry Duyns, 'Een lepel seks met twee lepels concentratiekamp'. *Haagse Post.* 18.2.1970. p. 17-19.

15 Als Lou Merryl schreef hij de door Kerco uitgegeven pulpseries over de geheime seksagent Mike Spot en de speurder Jo Durand. Afgezien van Ludo van Eck/Vaneck gebruikte hij pseudoniemen als Ule larssen, Lou de Larue e.a.

16 Cor Docter. *Grossiers in moord & doodslag. Veelschrijvers in Nederland en Vlaanderen,* Amsterdam, Meulenhoff, 1997. p. 144.

17 Herman Brinkman, 'Zevenentwintig schrijvers op één typemachine, in H. Brinkman e.a., *Helden bestaan! Opstellen voor Herman Pleij bij zijn afscheid als hoogleraar Historische Letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam*, Amsterdam. Bert Bakker, 2008, p. 250-257. Met een uitvoerige bibliografie van Herman van der Voort.

18 *Leeuwarder Courant* 4.5.1968. *Limburgs Dagblad* 18.5.1968, *Nieuwsblad van het Noorden* 1.6.1968.

19 Deze titels kwamen deels opnieuw uit bij uitgeverij De Steenbok te Merelbeke in de zogenaamde Grausam Kollektie, 1979/1980.

20 J.A.W. Gielkens, 'Broek uit voor de Führer'. Over Nederlandstalige concentratiekamppulp. *Armada: tijdschrift voor wereldliteratuur* 18 (2013), nr. 1, p. 95-101.

21 Van der Voort gebruikte bij uitgeverij Amor in Den Haag de pseudoniemen John Alden Gilbert, Adolf Wilmer en Michael de Rojas. De Amorreeks bevatte voornamelijk nazipulpromans, in uitvoering nauwelijks verschillend van die van De Vrije Pers. Wellicht risicospreiding met het

oog op inbeslagname? Mogelijk zijn dan de namen Mike Skinner en Joan Ellis uit de Amorreeks ook pseudoniemen van Van der Voort.

22 Onder het pseudoniem John Neal schreef hij *Bonnie Parker, het levensverhaal van Bonnie & Clyde* (Merelbeke. De Steenbok, 1962 en 19682). Toen in dat laatste jaar de film over het gangsterduo uitkwam, beklaagde Burton zich bij Warner Bros. over het plagiëren van zijn boek. Hij woonde toen in het Zeeuwse Overzande.

23 Nico Polak, 'Een haastige blik op de Nederlandse erotica, deel II: J.D. Burton die zoveel sadisme in zijn sexboeken doet'. *Het Vrije Volk*, 20.8.1966.

24 Inger Leemans. 'Het pornografisch offensief. Over de korte bloeiperiode van de Nederlandstalige pornografische roman'. *Yang* 37 (2001). nr. 4. p. 576-584.

25 *Monument der eeuwige nazi-schande*, z.j.

26 *Chelmno, hel op aarde: roman.* 1966; *De hel van Lublin: roman*, 1966; *Was de duivel een nazi?* [z.j.]. De Boek Import-boeken vermelden altijd een copyright van R. van Hevel, de naam van Soethoudts moeder.

27 *De martelaars van Treblinka*, 1968; *Onder de zweep van de swastika*, 1968.

28 www.serendib.be.

29 Rudy Kousbroek. *Het Oostindisch kampsyndroom*, Amsterdam, Meulenhoff, 1992. p. 397-398, 433-434.

30 Ludo van Eck, 'Bedenkingen en ervaringen van een pulpauteur', *Dietsche Warande & Belfort. Tijdschrift voor letterkunde en geestesleven* 129 (1984), nr. 4.

Het werk van Helmut Salden tijdens de oorlogsjaren
Rickey Tax

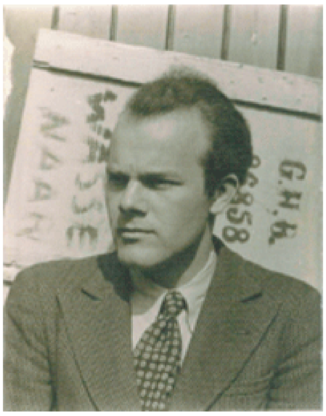
Op 13 oktober 2000 werd het archief van Helmut Salden (1910-1996) door diens weduwe Katja Vranken overgedragen aan het Museum Meermanno in Den Haag. Bijna zestig jaar lang was Salden als lettertekenaar en boekvormgever actief; zijn archief omvat ruim 35 meter boeken, losse stofomslagen, schetsen, ontwerpen en correspondentie. Salden verzorgde voor ruim negenhonderd boeken en tijdschriften het omslag, de band en/of de typografie en werkte voor circa honderd verschillende uitgevers, waaronder de Arbeiderspers, Contact, Leopold, Stols en Van Oorschot.[1] Na de Tweede Wereldoorlog heeft hij mede zijn stempel gezet op het uiterlijk van het Nederlandse boek. In het kader van dit nummer van *De Boekenwereld* wil ik echter stilstaan bij zijn leven en werk tot 1945.

De jaren dertig

Helmut Salden werd op 20 februari 1910 geboren te Essen. In 1929 schreef hij zich in als student aan de Folkwangschule für Gestaltung (het ‘Bauhaus des Westens’) in Essen, waar hij al enige avondcursussen had gevolgd. Op 1 juni 1930 werd hij daar assistent van Max Burchartz, die als ontwerper al vroeg de foto-typografie toepaste, en op 1 april van het jaar daarop kreeg hij een aanstelling als docent fotografie.

Op 30 januari 1933 namen de nazi's de macht in Duitsland over en enkele maanden later werd Salden ontslagen. Hij was openlijk antinazi en stond bijvoorbeeld niet toe dat leerlingen in uniform of met partij-insignes in zijn klas verschenen. In 1934 emigreerde hij via Parijs en Ibiza naar Mallorca, waar hij de schrijver Albert Vigoleis Thelen leerde kennen. In 1936 brak in Spanje de Burgeroorlog uit, die niet aan Mallorca voorbijging. Na de verovering van het eiland door de troepen van Franco - beschreven in Thelens roman *Die Insel des zweiten Gesichts* - werd Salden in 1937 opgepakt. De nieuwe machthebbers zetten de ongewenste vreemdeling op een schip, met de bedoeling hem naar Duitsland te deporteren.

Stofomslag van V. Gronbech, *De Menschen zoon*, Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1938.



Helmut Salden in Wassenaar, mei 1938. Alle afbeeldingen bij dit artikel zijn afkomstig uit Museum Meermanno, Den Haag / Archief Helmut Salden.

In Genua wist hij echter van boord te ontsnappen en vluchtte naar Zwitserland, waar hij verbleef bij de Nederlandse dichter Hendrik Marsman, een vriend van Thelen. In Zwitserland kreeg hij zijn eerste

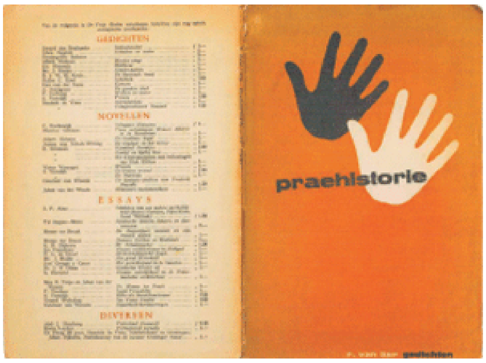
opdracht als ontwerper, maar begin 1938 werd hij door de vreemdelingenpolitie gesommeerd het land te verlaten. Marsman begeleidde Salden naar Nederland en introduceerde hem in intellectuele kringen. Met name bij Ant en Menno ter Braak kwam hij regelmatig op bezoek.[2] Marsman bracht Salden ook in contact met zijn eerste werkgever in Nederland, de ontwerper en fotograaf Piet Zwart in Wassenaar, voor wie hij fotografische opdrachten uitvoerde.

Deze betrekking beviel hem slecht en al na acht maanden vestigde hij zich als zelfstandig ontwerper.[3] Zijn eerste stofomslag maakte hij in 1938 voor J.M. Meulenhoff, wederom op voorspraak van Marsman: *De Menschenzoon* van Vilhelm Grönbech. Tot 1943 werkt hij voornamelijk voor de uitgevers H.P. Leopold en A.A.M. Stols als ontwerper van banden en stofomslagen. Jan Camperts *Slordig beheer,* dat in 1941 bij Leopold verscheen, was het eerste boek waarvoor hij ook typografische aanwijzingen gaf.

Op Ter Braaks verzoek verzorgde hij in 1939 en 1940 de omslagen voor *De Vrije Bladen*, die positief werden ontvangen. In Soerabaya luisterde Eddy du Perron 'met open mond' naar een uitleg over Saldens omslagontwerp voor *Praehistorie* van Rudie van Lier: 'Dat er zóóveel vast kon zitten aan een geïllustreerd omslag'. En over *Omneveld havenlicht* schreef Jan Greshoff aan Ter Braak op 8 augustus 1939: 'Wat een *uitstekend* bandje van Salden om die bundel van Marja!'[4] Greshoff was van plan Salden ook te vragen jaarlijks acht omslagen te maken voor een op *De Vrije Bladen* geënt tijdschrift, dat hij in Zuid-Afrika wilde gaan opzetten.

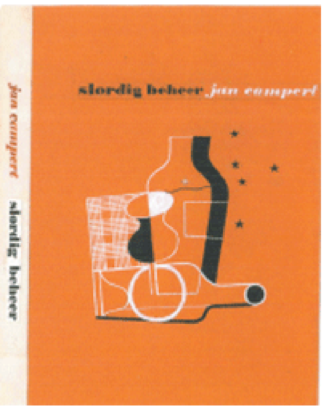
De jaren veertig

De uitgever A.A.M. Stols schreef op 6 februari 1940 aan Greshoff: 'Ik werk alweer aan de voorjaarsuitgaven. (...) Alle drie verschijnen met mooie omslagen van Salden, wiens werk enorm vooruit is gegaan'. Tot 1943 maakte Salden bandontwerpen voor dertig uitgaven. Ook maakte hij een omslagontwerp voor het tijdschrift *Halcyon*, waarin Menno ter Braak een artikel aan hem wijdde. Ter Braak plaatste het werk van Salden in een categorie 'tussen het vulgaire, verkeerd begrepen illustratieve omslag' met 'vlammende letters, lawaaiige fotomontages' en het zuiver typografische omslag. Ter Braak werd getroffen door de tact van de ontwerper en diens 'zeldzaam juist begrip van symboliek'.



Stofomslag van R. van Lier, *Praehistorie: gedichten,* Den Haag, Leopold, 1939

Salden wist volgens Ter Braak een balans te vinden tussen de noodzaak een omslag te laten opvallen in de etalage en het een symbool te laten zijn van de inhoud. Dat evenwicht veronderstelde een goed begrip van de 'expressiviteit van iedere titel'. Ter Braak gaf diverse voorbeelden, waaronder het ontwerp voor *De leeuwentemmer* van Willem Elsschot: 'Ook hier heeft Salden door een speelse aanduiding van het motief de al te zware nadrukkelijkheid van een realistische interpretatie weten te vermijden. De in sierlijke punten uitlopende lijntjes suggereren tralies, mede door een geraffineerde "truc", die erin bestaat de titel *achter* die tralies te zetten. Zoiets is een kleine, maar voor het effect van de band gewichtige vondst; de leeuw, wordt aldus "verzwegen" om niet te veel realisme toe te laten stromen, maar de functie van het "temmen" des te pregnanter aangegeven.'[5]



Ontwerp voor Jan Campert, *Slordig beheer*, Den Haag, Leopold, 1941.

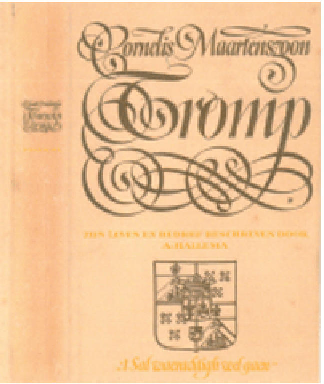
Nederland werd in 1940 bezet en opnieuw werd Salden ingehaald door de geschiedenis. In 1941 ver-

bood de bezetter de publicatie van het artikel van de inmiddels overleden Ter Braak - het is nooit in *Halcyon* verschenen. In december van dat jaar dook Salden onder, maar in februari 1942 werd op zijn onderduikadres een inval gedaan. Via de gevangenis in Scheveningen werd hij overgebracht naar het kamp Amersfoort. Tot mei 1945 zou hij een groot aantal gevangenissen en concentratiekampen in Nederland en Duitsland van binnen leren kennen.

Achterkant van een brief van Annie Suiker aan Helmut Salden, 28 juni 1943.

Op 28 mei 1943 werd Salden wegens *Fahnenflucht* (desertie) ter dood veroordeeld. Vrienden in Nederland en Duitsland deden alle moeite om het vonnis te laten omzetten in een gevangenisstraf. Een van hen was de Duitse kunsthistoricus Erhard Göpel, verbonden aan het *Reichskommisariat für die besetzten Niederländischen Gebiete*.[6] Waarschijnlijk was hij degene die met het voorstel kwam om in korte tijd mappen samen te stellen met voorbeelden van Saldens werk. Annie Suiker, de secretaresse van Stols, zette zich met steun van vrienden en kennissen in om die voorbeelden te verzamelen.

De begeleidende brief bij de portfolio's benadrukt het talent van Salden, die wordt vergeleken met de vooraanstaande graficus Rudolf Koch.[7] Om zijn perfecte kalligrafische kundigheid te illustreren wordt verwezen naar het omslag van *Cornelis Maartenszoon Tromp,* dat in 1942 uitkwam bij Stols, en naar een gekalligrafeerde Oud-Duitse tekst met het zogenaamde ‘Lied vom Falke’. De mappen werden ter beoordeling verstuurd aan zeven invloedrijke nazi's.



Stofomslag van A. Hallema, *Cornelis Maartenszoon Tromp 1629-1691*, Den Haag, Stols, [1941].

Ontwerp voor Willem Elsschot, *De leeuwentemmer*, Amsterdam, Van Kampen, 1940.

Ook Hermann Göring ontving als opperbevelhebber van de Luftwaffe een map die hij ter beoordeling doorstuurde aan Ernst Holzinger, directeur van het Städelsches Kunstinstitut in Frankfurt. Holzinger was zeer over het werk te spreken[8] en roemde het ontwerp voor de Stols-uitgave van Schillers *Das Lied von der Glocke* uit 1942.[9] Volgens een brief van Konrad Bauer van de Bauerschen Schriftgiesserei te Frankfurt behoorde Salden tot de beste levende boekkunstenaars.[10]

Op 16 september 1943 verleende Göring hem gratie en werd de doodstraf omgezet in een jaar gevangenisstraf, uit te zitten na de oorlog. Omdat Salden bleef weigeren in dienst te treden, werd hij overgebracht naar het concentratiekamp Walchum/Ems. Zelfs in de verschrikkingen van het kamp bleef hij letters tekenen, bijvoorbeeld op de achterkant van brieven die hij ontving.

Voor de *Verzamelde werken* van Menno ter Braak, waarvan het eerste deel in 1949 bij Van Oorschot zou verschijnen, maakte hij al in het concentratiekamp de eerste schetsen. Op 31 oktober 1943 schreef hij aan Ant, de weduwe van Menno ter Braak: 'wenn ich darf, möchte ich gerne eine skizze für Mennos verzamelde werken machen, wenn es soweit ist werde ich sie schicken.' Een dergelijke schets is vervolgens te zien in een brief aan Annie Suiker, gedateerd 'kerstmis 1944'. Op 27 april 1945 werd Salden door de Russen uit de gevangenis van Luckau bevrijd. Na een verblijf van ongeveer een jaar in een opvangkamp in Berlijn keerde hij in de zomer van 1946 terug naar Nederland, waar hij een van de meest belangrijke boekvormgevers zou worden.

Met dank aan Aafke Boerma. Afgezien van het archief van Helmut Salden in het Museum Meermanno heb ik gebruik gemaakt van de volgende literatuur: Katja Vranken e.a., *Helmut Salden, letterontwerper en boekverzorger*, Rotterdam, 010, 2003.

Ralf de Jong e.a., *Buchgestolten im Exil: Helmut Salden/Konrad Merz*, Bocholt / Bredevoort, Achterland Verlags Compagnie, 2011.

Mathieu Lommen, 'Helmut Salden: his book-jackets and monograms', *Quaerendo* 28 (1998), nr. 2, p. 141-151.

E. du Perron en J.L. Goedegebuure, (ed.)., *Brieven VIII: 3 december 1938-9 mei 1940*. Amsterdam, Van Oorschot, 1984.

Zie ook www.mennoterbraak.nl/brieven/index.php.

Titelpagina van Friedrich Schiller, *Das Lied von der Glocke*, [Den Haag], Halcyon Presse, 1942.

Eindnoten:

1 Tussen 1948 en 1993 komt zijn werk veelvuldig voor onder de Best Verzorgde Boeken. In 1949 kreeg hij de Staatsprijs voor typografie voor het *Verzameld werk* van Menno ter Braak en in 1952 opnieuw voor de *Verzamelde gedichten* van J.H. Leopold. Voor het *Verzameld werk* van Paul van Ostaijen ontving hij in 1954 de H.N. Werkmanprijs. Twee maal werd hem het ‘Certificate of Excellence’ toegekend door het International Center for the Typographic Arts. In 1994 ontving hij de Oeuvreprijs van het Fonds voor Beeldende kunsten.

2 Op 7 juli 1938 schrijft Ter Braak aan Marsman: ‘Wij zien Salden nogal eens. Hij is erg aardig, maar heeft wel een leelijke knauw gekregen door die vervloekte emigratie.’

3 In oktober 1938 schrijft Ter Braak aan zijn vrouw Ant: ‘Gisteren heb ik met Salden in de stad gegeten en de toekomst met hem besproken. Het zal er n.l. wel van komen, dat hij bij Piet Zwart weggaat, want die buit hem gewoon uit. Ik heb hem gezegd, dat ik hem die *f* 20 in de maand desnoods kon garandeeren; de Van Randwijks willen daartoe ook bijdragen.’

4 De waardering had een positieve uitwerking. Ter Braak aan Greshoff, 31-1-1940: ‘Salden, welke laatste *veel* werk heeft. Hij kreeg van Leopold, Van Kampen en Stols dit voorjaar spontaan meerdere bestellingen, waardoor zijn gevoel van eigenwaarde gelukkig merkbaar is gestegen.’

5 In het artikel worden ook enige omslagen besproken of afgebeeld die nooit zijn uitgevoerd, maar modellen waren waarmee Salden zijn bekwaamheid wilde bewijzen. Zo maakte Salden voor Ter Braaks voorgenomen boek *Strodood* al een stofomslag voor de Duitse vertaling.

6 Göpel was betrokken bij de ‘verwervingen’ voor het Hitlermuseum in Linz, maar ondersteunde ook de in ongenade gevallen Max Beckmann. Op 8 juni 1943 schrijft Göpel dat hij het werk van Salden, met name naar aanleiding van de uitgaven van Stols, had willen opnemen bij een tentoonstelling over Nederlandse boekkunst: ‘Diese Arbeiten [werk voor Stols. RT] zeigen eine weit über dem Durchschnitt liegende Begabung auf buchkünstlerischem Gebiet.’

7 ‘Schöpfungen (...) die ihn in de erste Reihe der begabten jungen europäischen Typographen rückten.’

8 In een brief gedateerd 10 september 1943 (geadresseerde onbekend) staat dat volgens Holzinger Salden de klassieke kalligrafie beheerst, maar een zeer persoonlijke stijl heeft, met veel respect voor de tekst. ‘Gerade das sind Eigenschaften, die den Rang de so unscheinbaren, im Grund so

tiefen und verantwortungsvollen, in den besten Leistungen so geistigen Kunst des Schriftzeichners ausmachen.'

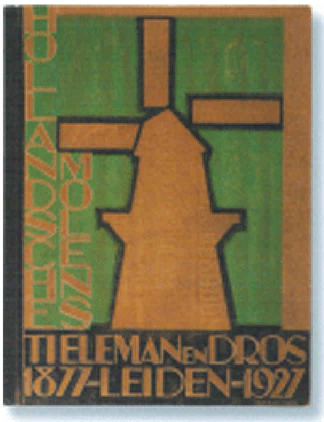
9 'Der Titel (...) beweist zugleich aber auch Ehrfurcht und wirkliches Verständnis gegenüber der Schiller'schen Dichtung.'

10 14 september 1943: 'Salden stellt sich damit in die Reihe der Besten der lebenden Buchkünstler, von dem zu erwarten ist. dass er für die Schriftkunst und das deutsche graphische Gewerbe wirklich befruchtend tätig sein kann.'

‘Ferm, kloek & eerlijk’
Tine Baanders, grafisch vormgever uit de Amsterdamse School

Helen Metzelaar

Affiche van Tine Baanders voor de Amsterdamsche Tentoonstelling voor Woninginrichting in het Stedelijk Museum, 1921. Tenzij anders aangegeven zijn de afbeeldingen bij dit artikel afkomstig uit de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.



A. ten Bruggencate, *Hollandsche molens,* Leiden, Tielemanen Dros, [1927]. Bandontwerp Tine Baanders.

In haar standaardwerk *Vrouwen in de vormgeving, 1880-1940* behandelt Marjan Groot ook de grafische vormgevers, waaronder Tine Baanders. Aan Fré Cohen, Elisabeth Menalda en Ella Riemersma zijn afzonderlijke publicaties gewijd, maar - afgezien van een uitstekende doctoraalscriptie van Joël Valk - is over Baanders (1890-1971)[1] betrekkelijk weinig geschreven.[2] Dat is jammer, want ze behoorde in het Interbellum tot de voorhoede van de grafische vormgeving en stond als kunstenaar en vakvrouw in hoog aanzien.

Tine Baanders op Vrede-Rust, 1949. Collectie A. Baanders, Den Haag.

G.C. Snijders, *Gedenkboek Gemeentetelefoon Amsterdam, 1896-1936,* Stadsdrukkerij, 1936. Typografische vormgeving Tine Baanders.

Jeugd en opleiding

Tine Baanders werd op 4 augustus 1890 geboren als jongste van acht kinderen en groeide op in een hecht gezin. Op haar veertiende overleed haar vader en kreeg haar oudste broer Herman de voogdij over haar. Ze tekende graag en werd kort na haar zestiende ingeschreven aan de Kunstnijverheidsschool Quellinus in Amsterdam. De driejarige opleiding verliep voorspoedig: twee keer behaalde ze de eerste prijs bij overgangstentoonstellingen en op haar eindexamen won ze een zilveren medaille voor de best presterende leerling.[3] Al tijdens deze opleiding kreeg ze ontwerpopdrachten, zoals een lidmaatschapskaart voor de Algemene Bond van Rijksambtenaren.[4]

Na haar eindexamen in 1909 wilde ze naar de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten in Amsterdam. Als voorbereiding op het toelatingsexamen deed ze een tekencursus bij Georg Rueter en daarnaast nam ze lessen in boekbinden aan de Dagteeken- en Kunstambachtsschool voor Meisjes. Intussen ontstond het plan om in Zürich aan de Kunstgewerbeschule te gaan studeren, samen met haar vriendin Cateau Berlage (1889-1976), dochter van de architect Hendrik Berlage. In 1911 volgden beiden een zomercursus aan deze kunstnijverheidsschool, waar ze les in boekbinden kregen van de Nederlander Joop Smits. Na de zomer adviseerde broer en voogd Herman haar om van de opleiding af te zien en een baan te zoeken, zodat ze zelf in haar levensonderhoud kon voorzien.[5]

In november 1911 vond ze werk bij het ontwerpbureau Graphische Anstalt J.E. Wolfensberger. In een groot nieuw gebouw in art nouveau-stijl ontwierp ze commercieel drukwerk: ‘'t Is een heel groot ruim vertrek (...) Bij die ramen staan onze tekentafels, 7 achter elkaar, waarvan ik aan de 4e zit. Boven die tafels, keurige electrice lampen met aardige wit neteldoekse kappen. Rechts van ons staan groote ezels waarop de Billetten die uitgevoerd moeten worden. De andere helft van de zaal staan lange tafels, waar verpakt wordt en meisjes zitten voor de binderij. (...) Alles werkt flink en regelmatig door, af en toe onderbroken door beoordeling der teekeningen en verstoord door de zware stem van de baas, den heer Wolfensberger (...).’[6]

Toen er in de zomer van 1912 niet genoeg werk was bij het bedrijf, keerde ze terug naar Nederland. In korte tijd had ze veel ontworpen bij het Zwitserse bureau, onder andere reclamebiljetten voor de Citrovin-Fabrik Sitterdorf en August Buchner in München, etiketten voor het chemisch bedrijf Aarau en een wissel voor de firma Wolfensberger zelf. Van haar werkgever ontving ze een mooi Duits getuigschrift, waarin te kennen wordt gegeven dat ze ‘über Tüchtiges können und künstlerischen Geschmack verfügt’.

Van 1913 tot 1917 studeerde ze aan de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten in Amsterdam. Haar studie-ijver was nu duidelijk minder - veel tijd werd in beslag genomen door vrolijke feesten en een stoet mannen, getrouwd en ongetrouwd, die haar tevergeefs het hof maakten. Na haar afstuderen werd ze in 1917 lid van de Nederlandsche Vereniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst (VANK). Via de VANK leerde ze collega-ontwerpers kennen en met velen van hen onderhield ze jarenlang contact. In de zomer van datzelfde jaar 1917 werkte zij in Rotterdam aan

een decoratieve gewelfschildering met grote plantmotieven voor het door haar broer ontworpen gemeenschapshuis van Tuindorp Heijplaat.

Emancipatie

De vrouwenbeweging vormde een belangrijke impuls voor haar carrière. De eerste tentoonstelling waaraan ze als zelfstandig kunstenaar deelnam was 'De Vrouw 1813-1913', die in Amsterdam werd gehouden.[7] Deze mijlpaal in de vrouwenemancipatie liet zien wat vrouwen de afgelopen eeuw hadden bereikt in kunst, wetenschap en maatschappij. Naast het tonen van eigen werk kreeg ze de opdracht het diploma voor de deelnemers aan de tentoonstelling te ontwerpen. Op haar ontwerp in groen, grijs, goud en rood op crème perkamentpapier werden de namen van de deelnemende vrouwen gekalligrafeerd door Greet te Winkel.[8] Baanders werd ook gevraagd voor de grafische bewerking van de statistieken voor de verschillende vormen van vrouwenarbeid. Onder leiding van Willy Drupsteen werkte zij hieraan in haar eigen atelier, samen met haar vriendin Cateau Berlage en andere ontwerpsters.[9]

Bij het 25-jarig bestaan van de Vereeniging voor Vrouwenkiesrecht in 1919 ontwierp zij het omslag van een album voor Aletta Jacobs. En voor de zeventigste verjaardag in 1929 van Carrie Chapman Catt, oprichtster van de International Women Suffrage Alliance, vervaardigde zij een feestelijk album.[10] Ook ontwierp ze omslagen voor het tijdschrift *De Vrouw en haar huis.*

Aan het begin van haar loopbaan maakte ze perkamenten boekbanden, bedrukt met batik. Op 'De Vrouw 1813-1913' liet zij, behalve drie boeken waarvoor zij het bindwerk had gedaan, ook batikwerk zien.[11] De batiktechniek werd in Nederland hogelijk gewaardeerd aan het begin van de twintigste eeuw en in het Koloniaal Laboratorium in Haarlem werden proeven gedaan om die te verbeteren. Haar broer Herman had hier gewerkt en over zijn onderzoek gepubliceerd.[12] Wellicht hadden zijn batikproeven indruk op haar gemaakt. In 1918 nam zij deel aan de Tentoonstelling van Ambachts-, Nijverheids- en Volkskunst in Rotterdam met een gebatikte perkamenten boekband, paars met goudduk.[13]

Een omvangrijk netwerk

Evenals andere grafische kunstenaars maakte Tine Baanders verschillende soorten toegepaste kunst, zoals boekbanden, affiches, oorkondes, briefhoofden en vignetten. In kunstnijverheidskringen speelden vriendschap en familierelaties een belangrijke rol in het verkrijgen van opdrachten. Vanuit de omvangrijke Baanders-familie werd ze dikwijls ingeschakeld voor geboortekaartjes, ex-librissen en kalenders. Dat Tine voor 'De Vrouw 1813-1913' werkte was mede te danken aan haar schoonzuster, Françoise Baanders-Fockema, bestuurslid van de afdeling Toegepaste Kunst, en haar broer Herman, verantwoordelijk voor de aankleding van de zaal voor toegepaste kunst op de tentoonstelling.[14]

Broers Herman en Jan waren beiden architect en bemiddelden dikwijls voor haar. Via hen leerde zij andere kunstenaars kennen, zoals de veelzijdige architect Michel de Klerk en beeldend kunstenares Lizzy Ansingh, die op de zolderverdieping van het architectenbureau Baanders aan de Herengracht een atelier had. Ook via broer Broos leerde Tine veel kunstenaars kennen; hij en zijn vrouw waren regelmatige bezoekers van de Amsterdamse kunstenaarssociëteit De Kring en in zijn tandartspraktijk behandelde hij veel mensen uit kunstkringen.

Zakelijke en persoonlijke contacten liepen dikwijls in elkaar over, bijvoorbeeld bij het ontwerpen van boekbanden voor haar vriendinnen Tine van Klooster en Koos Schregardus van uitgeverij De Spieghel.[15] Soms ontstonden samenwerkingsprojecten, zoals de uitgave *'n Vruchtenmandje* (1927) door De Spieghel, waarbij Lizzy Ansingh de versjes schreef, Nelly Bodenheim de bijbehorende illustraties maakte en Tine het sierschrift voor haar rekening nam.

Voor familie en vrienden hield ze zich ook bezig met binnenhuisarchitectuur. Haar voorkeur ging uit naar primaire kleuren, wellicht onder invloed van De Stijl. Voor het vakantiehuis van een vriendin had zij geel en blauw gekozen: ‘Laat in ieder geval niet mengen met de groote bus wit die de goeie man alvast naar 't werk liet brengen! Dring er op aan vooral 't pure chromaatgeel te gebruiken. Ik heb 't n.l. ook voor 't woonschip van Mien en Wim laten toepassen en o, 't is zoo als de zon zelf! Prachtig! Ook het sterke blauw aanhouden hè!’[16]

Haar vriendschappen met schrijvers hielpen bij het verkrijgen van opdrachten voor boekbanden. Met de utopische socialist, dichter en Dante-vertaler Jacques Rensburg was zij jarenlang bevriend.[17] Ze was de voorzitter van het comité dat rond 1920 werd opgericht om ‘Rens’, een excentrieke bohemien, financieel te steunen. In *Theorie der evolutie* (1931) propageerde Rensburg een wereldtaal en het door Baanders ontworpen boekomslag berust ten dele op het zogenaamde diagrafische schrift dat hij had ontwikkeld. Ook met schrijver Arthur van Schendel was zij bevriend. Voor verschillende romans van hem ontwierp zij de band en het stofomslag, onder andere voor *De Waterman* (1933), *De Menschenhater* (1941), *Een spel der natuur* (1942) en *Het oude huis* (1946).

Wendingen

Begin jaren twintig had Tine Baanders al een persoonlijke, duidelijk herkenbare stijl ontwikkeld; haar ontwerpen waren expressionistisch en robuust, verwant aan de Amsterdamse School. Deze bouwstijl, die rond 1915 opkwam, was een reactie op de strenge, functionele vormentaal die toen de toon zette. Dat ze zich tot deze vormgeving aangetrokken voelde is niet toevallig: haar broers Herman en Jan en vrienden als Michel de Klerk en Hildo Krop waren aan de Amsterdamse School gelieerd.

In 1918 was het eerste nummer van het kunstblad *Wendingen* verschenen, opgezet en geredigeerd door Hendrik Wijdeveld. Voor iedere aflevering van dit maandblad voor architectuur en vormgeving werd een kunstenaar gevraagd het omslag te ontwerpen. Na het plotselinge overlijden van architect Michel de Klerk in 1923 ontstond het plan om een aantal nummers van *Wendingen* te wijden aan verschillende aspecten van zijn werk. Vrouwelijke grafische kunstenaars zouden de omslagen hiervoor ontwerpen: ‘De omslagen worden gemaakt door vrouwelijke artisten die

om Sam [De Klerk] stonden, n.l. Lous Beijerman, Meg Kropholler, Lizzy Ansingh, Tine Baanders en Nelly Bodenheim.'[18] Uiteindelijk leverden Louise Beijerman en Margaret Kropholler ieder een

omslag voor dit project, terwijl Tine Baanders er twee voor haar rekening nam. Het honorarium hiervoor bestond uit enkele presentexemplaren en een houtsnede 'met dank redactie Wendingen'.[19]

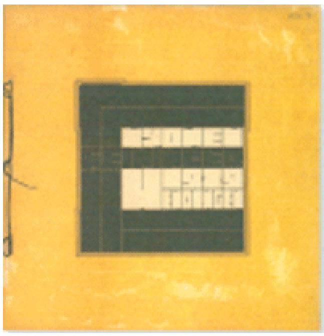
links
***Wendingen 6* (1924), nr. 9/10. 'M. de Klerk uitgevoerde bouwwerken'. Omslagontwerp Tine Baanders.**

Haar eerste ontwerp voor een De Klerk-aflevering lijkt bedoeld als een in memoriam: het is in zwartwit en sober. Bij de vormgeving van zijn naam zijn er diverse korte 'krasjes' naast de letters; hierdoor wordt de indruk gewekt dat de letters als bij een houtsnede met gutsen gekerfd zijn. Twee van de witte letters staan in open verbinding met de witte achtergrond, iets wat zij vaker zou toepassen. Enkele maanden later ontwierp ze een tweede omslag, nu voor de aflevering over De Klerks bouwwerken. Het werd een gedenkteken voor haar overleden vriend. Zijn naam verschijnt verticaal in het midden als een zuil, met de enige kleur, kobaltblauw, langs de linkerkant van de zuil. Achter de zuil is een grote schelpachtige vorm te zien, terwijl de onderste helft van de achtergrond uit dikke golvende lijnen bestaat. Schrijver en vriend Martinus Nijhoff schreef haar: 'Er zit daar iets in van een donkeren aardschen strijd en een stijgende zuil naar licht. Jammer vind ik de letters die niet stijgen, maar weer benedenwaarts doen lezen. Daar had je misschien iets anders voor kunnen bedenken. Je ziet, ik ben maar een letter-kundige.'[20]

Als enige vrouw ontwierp Baanders in totaal vier omslagen voor *Wendingen.* Haar derde was voor de aflevering uit 1927, gewijd aan hedendaagse keramiek. Het hele ontwerp in geel en zwart wordt ondersteund door een reusachtige letter 'W' over de onderkant. Ook wordt aan weerskanten van de tekstregels een zwarte, dikke omtrek getrokken, zodat het geheel op een hoekig stuk keramiek lijkt. 'Zeer geslaagden omslag', oordeelde het *Algemeen Handelsblad* (2-6-1928). Het uitvergroten van een letter die daardoor een decoratieve functie kreeg, is eveneens een techniek die zij lang zou toepassen.

Haar vierde en laatste *Wendingen*-omslag was voor het nummer in 1929 over de Amerikaanse kunstenaar Lyonel Feininger. In dit ontwerp paste zij een ander lettertype toe. Op een gele achtergrond staat een vierkant gevuld met compacte letters en cijfers getekend als dikke, rechtopstaande bakstenen met minimale uitsparingen.[21] De letter 'I' en het cijfer '1' zijn zelfs lege rechthoeken. Soms zijn de uitsparingen zo minimaal dat het de leesbaarheid belemmert; vooral de letters 'L' in 'LYONEL' zijn moeilijk te ontcijferen. Maar het ontwerp als geheel is sterk en speels.

midden
***Wendingen* 8 (1927), nr. 12. ‘Nieuwe ceramiek’. Omslagontwerp Tine Baanders.**



rechts
Wendingen 10 (1929), nr. 7. ‘Lyonel Feininger’. Omslagontwerp Tine Baanders.

Boekbanden en stofomslagen

Tijdens haar loopbaan ontwierp Tine Baanders minstens zestig boekbanden en bijbehorende stofomslagen voor vooraanstaande uitgevers. Als freelance grafisch ontwerper werkte zij onder andere voor Becht, Elsevier, Van Holkema & Warendorf, Leopold, Nijgh en Van Ditmar, en de Wereldbibliotheek. Ze maakte ook omslagen voor feestelijke nummers van tijdschriften. Haar tweekleurige omslag van het *Drukkersweekblad Jubileumnummer 1909-1934* heeft een eenvoudige en krachtige decoratie. Achter een half opgerold vel papier staan twee grote drukballen, kop tegen kop. Als ontwerpster was ze vertrouwd met het drukproces en kende ze de drukballen, die werden gebruikt om de inkt gelijkmatig te verdelen over het zetsel.[22] In dit forse ontwerp versterkt de blauw-roodbruine kleurencombinatie de lijnvoering van de vormen.

Sommige decoratieve elementen, zoals de dikke golvende lijnen op haar tweede *Wendingen*-omslag in 1924, keren vaker terug. Op het voorplat van Thomas Manns *De Dood in Venetië* (1930) duiden de golvende lijnen op water, onderbroken door diagonale stralen uit een donkere wolk. In 1936 refereren de golvende lijnen weer aan water, nu getekend dwars door een visdecoratie in haar ontwerp voor de tweede druk van P.A. Daum, *Goena-Goena.* Op de boekband van Jo van Ammers-Küllers *Prins incognito* (1940) plaatste zij de titel prominent op golvende lijnen, waardoor deze als het ware deint op het water, iets dat zij op bescheidener wijze al had gedaan voor *De Dood in Venetië.* De meest inventieve toepassing van dit motief is op de band van Arthur van Schendels *Waterman* uit 1933, waar tegen een felrode

achtergrond de zilveren golvende lijnen onder een zeil de vorm van een boot aannemen.

Baanders werkte voornamelijk met drie typen letters. De letters en cijfers voor het Feininger-nummer van *Wendingen* (1929) doen denken aan de baksteenbelettering en huisnummering van de Amsterdamse School. In 1933 gebruikte zij dit lettertype voor een jubileumuitgave van de Rotterdamse uitgever Nijgh. Was op haar *Wendingen*-omslag de 'L' moeilijk te ontcijferen, nu is de uitsparing voor deze letter veel groter en daardoor duidelijk te lezen. Dit type uitsparingen werd vervangen door streepjes op de band van Hoyacks *Ideeën over kunst en schoonheid* (1934). Tegelijkertijd ontwikkelde ze al in de jaren twintig een voorkeur voor het Romeinse

lettertype.[23] De oorkonde die zij in 1927 maakte voor de aftredende directeur Oderwald van de Stoomvaartmaatschappij Nederland is getekend met dit lettertype. Een derde type letter dat zij gebruikte is verwant aan het unciaalschrift. Kenmerkend daarvoor zijn de ronde vorm van de ‘e’ en de achterover buigende stok van de ‘d’. Deze sierlijke belettering is te zien in haar ontwerp voor Anton Vloemans' *Leven en leer der groote denkers* uit 1928. Ook later gebruikte zij het unciaalschrift voor omslagen van de Palet-serie, een reeks monografieën over schilders uit de vijftiende en zestiende eeuw.

***Drukkersweekblad Jubileumnummer 1909-1934.* Omslagontwerp Tine Baanders.**

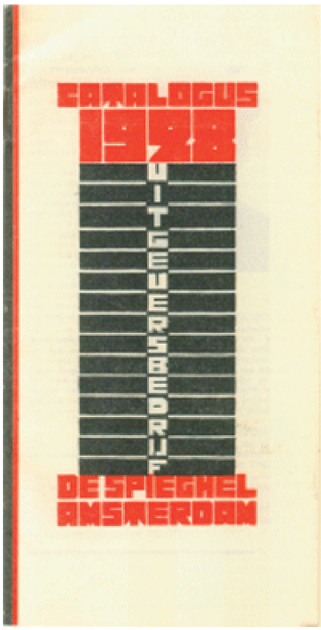
Haar keus van lettervormen werd bepaald door het visuele effect. Zo kon het voorkomen dat zij uit esthetische overwegingen een boektitel ontwierp met verschillende hoofd- en kleine letters door elkaar. In de titel *Hugo van der Goes* is de ‘e’ in ‘der’ een hoofdletter, maar in ‘Goes’ een kleine letter. In het bandontwerp van *De Menschenhater* verschijnen in hetzelfde woord zowel de hoofdletter ‘H’ als de kleine ‘h’. Deze verschillen storen niet, zij worden opgenomen in het ontwerp als geheel.

Het verlengen of vergroten van een letter kwam ook bij andere ontwerpers voor, bijvoorbeeld op bandontwerpen van S.H. de Roos en Fré Cohen. Baanders' boekomslagen voor werken van de Vlaamse filosoof en schrijver Anton Vloemans zijn uitsluitend met letters ontworpen, zonder verdere decoratie. Voor zijn *Spinoza* gebruikte zij een sierlijke, uitvergrote S. Dit bandontwerp werd geprezen als ‘van een sobere schoonheid’.[24] Op de band van Vloemans' *Het leven is heilig* (1929) wordt de linker poot van de ‘H’ en de rechtopstaande poot van de ‘G’ verticaal omlaag getrokken, waardoor tezamen met de auteursnaam onderaan een grote rechthoek als opvallende vlakverdeling ontstaat. Hetzelfde concept gebruikte zij voor het stofomslag van Herman Robbers' roman *Redding* (1933).

Baanders creëerde een totaalbeeld door de vormgeving, plaatsing en verdeling van de letters.[25] Dit kwam overeen met wat R.W.P. de Vries jr. al in 1906 had voorgestaan, namelijk dat naast de gebruikte kleur en stof, de plaatsing van de letters in het vlak cruciaal was.[26]

Vrede-Rust en de oorlog

Tijdens een fietstocht in 1939 viel haar oog in Baambrugge op de achttiende-eeuwse buitenplaats Vrede-Rust. Zij kon deze riante woning met tuin en theekoepel huren en ging er wonen. De vrederust viel tegen, want algauw brak de oorlog uit en werden in haar woning Nederlandse soldaten ingekwartierd.[27] De Duitse bezetting maakte een einde aan de zorgeloze feesten en de autotochten door Europa met haar vriendinnen. Vrede-Rust bood in de oorlogsjaren ook onderkomen aan onderduikers, onder wie haar vriendin, de kunstenaar Else Berg.[28] Later in de oorlog werd het huis door de ss in beslag genomen voor het inkwartieren van minstens vijftig militairen.



Catalogus 1928 van uitgeverij De Spieghel. Ontwerp Tine Baanders.

Tijdens de oorlog verloor Tine Baanders verscheidene vrienden, waaronder Else Berg en Mommie Schwarz. De kunstenaar en verzetsstrijder Cor van Teeseling werd in augustus 1941 opgepakt wegens zijn betrokkenheid bij het verzet en werd in november 1942, na een eenzame opsluiting van meer dan een jaar, gefusilleerd. Uitgeverij De Spieghel bracht een illegale

uitgave uit met de zelfportretten die hij in de gevangenis had getekend, waarvoor Tine Baanders het omslag ontwierp. Begin 1945 stierf haar vriendin Tine van Klooster in het concentratiekamp Ravensbrück. Na de oorlog moest er weken lang worden schoongemaakt in Vrede-Rust om ‘de smerige ss. walm’ weg te werken.[29]

De vonk om van het schone te genieten

Vanaf 1919 had Tine Baanders jarenlang vier uur per week lesgegeven in boekbinden aan de Dagteeken- en Kunstambachtsschool voor Meisjes in Amsterdam. In 1939 groeide het aantal lesuren, doordat ze het vak letterschrijven van Joop Smits overnam.[30] Na de oorlog nam de belangstelling van uitgevers voor boekbanden af, zodat ook het aantal opdrachten op dit gebied verminderde. Mogelijk ging ze daarom in 1949 - zij was toen 59 - ook zeven uur per week kalligrafie doceren aan de pas opgerichte Academie voor Kunst en Industrie in Enschede.

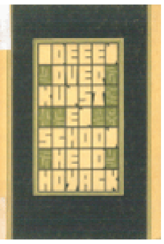
Ze had een goede band met haar leerlingen, waarvan sommigen graag bij haar thuis in Baambrugge kwamen. Onder haar studenten waren Dieuwke Aalbers-Kollewijn, Ardi de Haas, Willie Kits van Waveren, Mies van Os en Hilde Schröder. Ook Ruscha Wijdeveld, de dochter van architect Wijdeveld, studeerde bij haar: ‘Van mej. Baanders leerde ik liefde voor papier’[31] In 1954 was het aantal lesuren in Amsterdam gestegen tot 32. Bij haar pensionering in datzelfde jaar werd een afscheidsreceptie in het Stedelijk Museum gehouden, waar tal van collega's en vrienden aanwezig waren. Als blijk van waardering kreeg zij een losbladig gedenkboek met vele kunstzinnige bijdragen.[32]

In haar beginjaren ontwierp ze geboortekaartjes voor neefjes en nichtjes, in haar nadagen werd ze gevraagd voor de belettering van grafstenen.[33] Kort voor haar 76ste verjaardag schreef ze: ‘Ik ben bezig de steen te tekenen voor de beste oom Jan... Ik maak een zeer grote letter - 10 cm. hoog - het onvolprezen Romaanse type. Altijd nog moeilijk maar zeer mooi voor dit doel. Gelukkig leeft de steenhakker nog die mijn letter begrijpt en al vele malen voor mij uitvoerde.’[34]

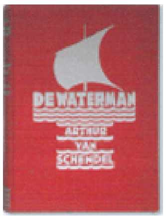
Haar 75ste verjaardag werd op Vrede-Rust gevierd met een groot tuinfeest, opgeluisterd door de dorpsharmonie. De laatste jaren van haar leven verbleef zij in het verpleegtehuis De Wolfshoek in Maarssen, waar ze in 1971 overleed. Aan het einde van haar leven kon ze terugzien op een vruchtbare, bijna zestigjarige loopbaan als kunstenaar, zonder onderbreking door huwelijk en kinderen. In latere jaren was ze haar ouders erkentelijk voor de opvoeding die ze had gekregen. Ze had, schreef ze aan haar broer Bertus, ‘een gewaarwording van geschapen te zijn met die vonk die noodig is, het schoone te ontdekken en te genieten. Dat ouderpaar van ons Bert denk ik dan heeft ons allen - ieder op zichzelf het onschatbare meegegeven!’[35]

T/m 4 oktober 2015 is de tentoonstelling ‘Ferm, kloek & eerlijk - Tine Baanders, grafisch vormgever uit de Amsterdamse School’ te bezichtigen in Bezoekerscentrum De Dageraad, Burgemeester Tellegenstraat 128, Amsterdam.

Zie ook www.hetschip.nl/exposities.



L.J.A. Hoyack, *Ideeën over kunst en schoonheid*, Deventer, Kluwer, [1934]. Omslagontwerp Tine Baanders.



Arthur van Schendel, *De Waterman*. Rotterdam, Nijgh en Van Ditmar, 1933, Omslagontwerp Tine Baanders.

Eindnoten:

1 De auteur is zeer erkentelijk voor de gegevens die ter beschikking werden gesteld door Broos Baanders. Maarten Baanders. Elaine Baanders en Tobias Baanders. Broos Baanders bereidt de publicatie voor van een fotoboek over Tine Baanders. De karakterisering ‘ferm, kloek en eerlijk’ is van Jeanne van Schaik-Willing, ‘Terugdenkend aan Tine Baanders.’ *De Groene Amsterdammer*, 1-12-1971.

2 In *De Boekenwereld* 29/3 (2013) liet Ben Bos twee ontwerpen van Tine Baanders zien in zijn bespreking van *Women in graphic design, 1890-2012*, red. Gerda Breuer en Julia Meer (Berlijn 2012). Zie ook Peter van Dam en Philip van Praag. *Fré Cohen, 1903-1943: leven en werk van een bewogen kunstenares: een catalogue raisonné* (Abcoude 1993); Alida Beekhuis en Jan Storm van Leeuwen, *Elisabeth Menalda en het kunstboekbinden* (Leeuwarden 2006); Peter van Dam. *De art deco van Ella Riemersma, 1903-1993, illustratrice en boekbandontwerpster* (Eindhoven 2010). Joël Valk. ‘Tine Baanders en haar boekbandontwerpen’, MA-scriptie Vrije Universiteit 2003. Gebaseerd op deze scriptie schreef hij ‘Tine Baanders, een grafisch vormgeefster in het Interbellum’, *Kunstlicht* 24 (2003) nr. 1/2, p. 27-32.

3 Collectie A. Baanders. Den Haag.

4 Brief van Drukkerij Senefelder aan Tine Baanders. 20-9-1909. collectie A. Baanders, Den Haag.

5 Brief H.A.J. Baanders aan Tine Baanders. 7-9-1911, collectie A. Baanders. Den Haag.

6 Brief Tine Baanders aan haar moeder, 3-12-1911, collectie A. Baanders. Den Haag.

7 *Catalogus tentoonstelling De Vrouw 1813-1913.* Amsterdam, Vereeniging Tentoonstelling ‘De Vrouw 1813-1913’, 2e druk, 1913, p. 449, 452.

8 M. Groot. *Vrouwen in de vormgeving: vrouwen en gender-constructies in toegepaste kunst en industriële vormgeving in Nederland 1880-1940*, Rotterdam, 010, 2007, p. 120.

9 Brief van Rosa Manus aan Tine Baanders, 16-12-1912, collectie A. Baanders, Den Haag.

10 Groot, o.c. noot 8. p. 45.

11 *Catalogus De Vrouw 1813-1913,* o.c. noot 7, p. 449.

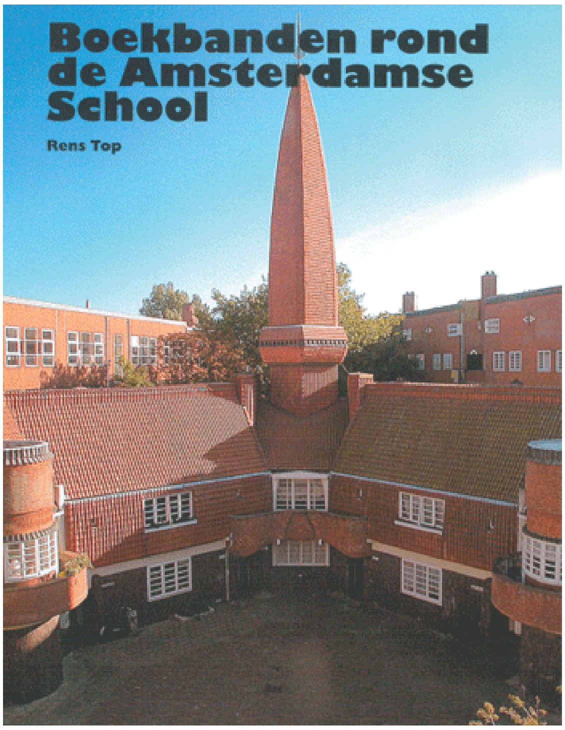
12 H.A.J. Baanders, ‘Batikken. Lezing gehouden in de Technische Vakvereeniging’, *Technisch Weekblad*, 1900. ‘Over de toepassing der Batik-kunsten in Nederland.’, *Bulletin van het Koloniaal Museum te Haarlem* 23 (1900), p. 52-62.

13 *Nedertandsche ambachts- en nijverheidskunst: Jaarboek 1919*, p. 72.

14 Brief Margaretha Verwey aan het Dagelijks Bestuur der Tentoonstelling De Vrouw, 21-7-1912 (Archief VTV, inv. nr. 123, document 31), geciteerd in Groot, o.c. noot 8. p. 122.

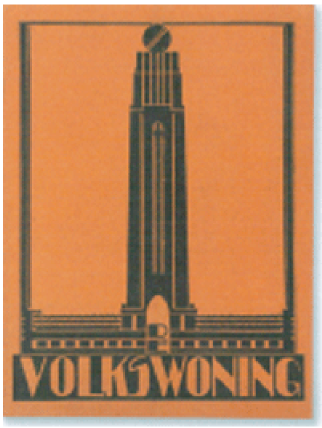
15 I. de Wilde, *De Spieghel-uitgeefsters Tine van Klooster en Koos Schregardus* (Eelde, Barkhuis, 2005), p. 26.
16 Tine Baanders aan Helene Dijkgraaf-Henny, 18-7-1920, collectie A. Baanders, Den Haag. Mien en Wim waren Tines zus en zwager.
17 In 1943 werd Rensburg vergast in concentratiekamp Sobibor.
18 Kladbrief Wijdeveld aan Richard Roland Holst, 30-7-1924, geciteerd in Groot, o.c. noot 8. p. 312.
19 M. Le Coultre, *Wendingen 1918-1932: architectuur en vormgeving* (Kerkdriel, Librero, 2009), p. 37.
20 Brief van Nijhoff aan Tine Baanders, 17-11-1927. collectie A. Baanders, Den Haag.
21 De term 'baksteen' is afkomstig van Valk. o.c. noot 2, p. 95.
22 H.W. Lintsen, *Geschiedenis van de techniek in Nederland: de wording van een moderne samenleving 1800-1890* (Zutphen. Walburg Pers, 1993). dl. 2, p. 224.
23 Tine Baanders aan haar nicht Rifko Koperberg, 23-7-1966. Collectie auteur.
24 *Mensch en maatschappij* 8 (1932) nr. 4, p. 222.
25 Valk. o.c. noot 2, p. 100.
26 Valk. o.c. noot 2, p. 93. Valk verwijst naar een artikel van De Vries, 'Het uitedijk van het boek', *De jonge kunst* 9 (1906), p. 129-132.
27 J.L. Heldring. 'Ik herinner mij...IV.', *NRC Handelsblad.* 20-8-1999.
28 Linda Horn. *Else Berg en Mommie Schwarz, kunstenaarspaar in Amsterdam, 1910-1942*, (Wezep, De Kunst, 2012), p. 158, n.11.
29 Brief Tine Baanders aan haar broer Bertus en schoonzuster Dora. 23-5-1945, collectie Maarten Baanders (Leiden) en Elaine Baanders (Amstelveen).
30 In 1924 fuseerde deze school met de Quellinusschool en de Rijksschool voor Kunstnijverheid Amsterdam tot het Instituut voor Kunstnijverhiedsonderwijs (IvKNO). In 1968 werd het IvKNO omgedoopt tot de Gerrit Rietveld Academie.
31 Herinnering van haar dochter Wendela Kloosterman te Amsterdam.
32 Collectie Tobias Baanders, Vinkeveen.
33 Grafstenen ontworpen voor o.a de componist Willem Pijper (1947), haar zwager S. Koperberg (1953) en haar broer Jan Baanders (1966).
34 Brief van Tine Baanders aan haar nicht Rifko Koperberg, 23-7-1966, collectie auteur.
35 Brief van Tine Baanders aan Bertus Baanders. 26-9-1955, collectie Maarten Baanders (Leiden) en Elaine Baanders (Amstelveen).

Boekbanden rond de Amsterdamse School
Rens Top



linkerpagina
Het Schip, woningbouwcomplex in de stijl van de Amsterdamse School. Ontworpen door Michel de Klerk, opgeleverd in 1921.

In een leegstaande benedenwoning van woningbouwcomplex Het Schip, het karakteristieke meesterwerk van architect Michel de Klerk, werden onlangs ruim honderd boekbanden en omslagen uit de periode van de Amsterdamse School gepresenteerd. Het markante gebouw in de Spaarndammerbuurt, een van de 'paleizen voor het volk', was een passende locatie voor deze expositie. Het toont de expressieve, plastische en fantasievolle stijl die zo kenmerkend is voor de architectuur van de Amsterdamse School. Bij de tentoonstelling, gesloten op 12 maart, verscheen de catalogus *Boekbeeld*, waaruit hier enkele al dan niet karakteristieke voorbeelden getoond worden. Ze illustreren dat er van een eenvormige stijlopvatting in de toegepaste grafische kunst geen sprake was, maar dat het een kunststroming was 'die vaak het beste van andere bewegingen heeft overgenomen'.



***De Volkswoning*, januari 1924. Omslagontwerp van H.W. Valk.**

Omslag van het tijdschrift *De jonge vrouw* 7 (1925), nr. 8, ontworpen door Jacob Nuiver.

De term 'Amsterdamse School' werd voor het eerst gebruikt door de architect Jan Gratama in een publicatie uit 1916. Hij introduceerde het begrip voor een aantal architecten, waaronder Michel de Klerk en Piet Kramer, die elkaar leerden kennen op het architectuurbureau van Eduard Cuypers. Het bureau fungeerde voor hen als een leer- en werkplaats. De gedeelde uitgangspunten van de groep, die werd aangevuld met kunstenaars en ontwerpers, zijn echter nooit in een geschrift vastgelegd en de afzonderlijke leden hebben hun ideeën zelden theoretisch onderbouwd. Het uitdragen

van hun opvattingen ging onder meer via gelijkgestemden die aan nijverheidsopleidingen doceerden. Ontwerpers die in *Boekbeeld* tot de Amsterdamse School in strikte zin worden gerekend zijn H.W. Valk, Fokko Mees en Jacob Nuiver.

Wendingen

Veruit de belangrijkste rol was weggelegd voor het tijdschrift *Wendingen*, dat van 1918 tot 1931 verscheen onder verantwoordelijkheid van de vereniging Architectura et Amicitia. Het blad kreeg een opmerkelijke vormgeving, sterk door oosterse technieken geïnspireerd: een vierkant formaat van 33 × 33 centimeter, veelal eenzijdig gedrukt, en met de hand gebonden door middel van een koord van raffia. Initiatiefnemer en hoofdredacteur (tot 1926) was H.Th. Wijdeveld. Hij was onder meer verantwoordelijk voor de typografische vormgeving, waarbij ook het zetmateriaal diende voor het construeren van de heldere en expressieve stijl.

De veelgeprezen omslagontwerpen werden iedere aflevering door een andere kunstenaar verzorgd en hoefden geen verband met de inhoud te hebben. Het is boeiend om de vormgeving van het blad te vergelijken met het vrijwel tegelijk verschenen tijdschrift *De Stijl.* Van Doesburg introduceerde dit blad drie maanden voor het eerste nummer van *Wendingen.*

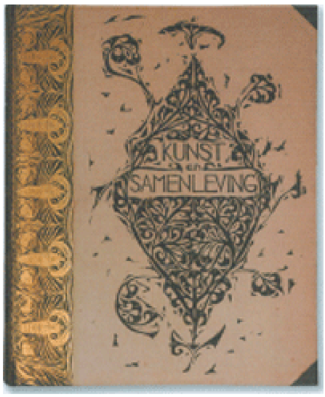
De schreefloze letter, destijds een revolutionaire vernieuwing in de opmaak van een tijdschrift, gebruikte Wijdeveld ook in de vormgeving van zijn bandontwerpen. Voor een van zijn eigen boeken, *Cultuur en kunst,* een ontwerp uit 1929, beperkt hij zich tot de titel en zijn logo, een vierkant in een cirkel.

Nieuwe Kunst

Boekbeeld toont als voorbeeld van Nieuwe Kunst (bij wijze van inleiding) een band van Theo Neuhuys voor *De Boeken der kleine zielen* (1900-1903) van Louis Couperus. Het is een voorbeeld van de methodische en systematische benadering van het ornament, een werkwijze die na 1910 op steeds meer kritiek kon rekenen. Willem Vogelsang, docent kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam, waarschuwde al in 1902 voor de rigide opvattingen van het construeren van ornamenten en noemde het werk van met name Neuhuys weinig fantasievol en zonder veel elegantie.

De Nieuwe Kunst kent een duidelijke begrenzing in de tijd. In zijn studie *Het boek als Nieuwe Kunst. Een studie in Art Nouveau* beschrijft Ernst Braches de stijlperiode gedetailleerd en hij constateert na 1905 een duidelijke kentering. Het ontwerpen van vlakornament, beschouwd als een van de meest karakteristieke

Wendingen **nr. 1, januari 1918. Omslagontwerp van J.L.M. Lauweriks.**



Jan Veth (vert.), ***Kunst en samenleving*****, Amsterdam, Scheltema en Holkema, 1903[2]. De houtsnede die werd gebruikt voor de band was van G.W. Dijsselhof.**

H. Th. Wijdeveld, ***Cultuur en kunst*****, Amsterdam, De Spieghel, 1929**

Louis Couperus, *De boeken der kleine zielen*, Amsterdam, Veen, 1901-1903. Bandontwerp in de stijl van de *art nouveau* door Theo Neuhuys.

kenmerken van de periode 1895-1910, blijft echter ook lang nadien volop in gebruik. Lesmateriaal en instructieboeken getuigen hiervan.

Fré Cohen

In *Boekbeeld* worden Jan Toorop, Meijer Bleekrode en Fré Cohen behandeld onder het kopje 'Symbolisme'. Aangezien de ontwerpen dateren uit de periode 1907-1930, kunnen we misschien beter spreken over het 'gebruik van symboliek'. Het feit dat Toorop op de band van *Vondels bekering door Dr. Gerard Brom* (1907) een kelk en een hostie afbeeldt als katholieke symbolen, zegt immers weinig over de gehanteerde stijl.

Fré Cohen werkte vanaf ongeveer 1922 voor uitgeverij N.V. de Ontwikkeling, later de Arbeiderspers en kreeg opdrachten van drukkerij de Vooruitgang. Ze volgde van 1924 tot 1930 lessen op het Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs en was van 1929 tot 1932 als typografisch vormgever in dienst bij de Stadsdrukkerij van Amsterdam. Ze werkte veelal in een illustratieve stijl, waarin kleurgebruik een belangrijke rol speelde. Gezien de maatschappijvisie van haar opdrachtgevers is het gebruik van de socialistische symbolen als rode vaandels, hamers en sikkels niet vreemd. Ook bij het hoofdstuk gewijd aan de vereniging 'Kunst aan het Volk' wordt een van haar banden afgebeeld. Ook hier valt haar kenmerkende, deels geabstraheerde forse vormgeving op. Feit is wel dat andere banden van Cohen, met een puur geometrische vlakverdeling, duidelijke invloeden van de art deco vertonen.

De constructie van het boek

Opmerkelijk in de ontwikkeling van de vormgeving van het boek is de verschillende waarde die aan constructieve elementen wordt toegekend. Hoewel de Amsterdamse School ontstaan is op initiatief van architecten, die weliswaar meer nadruk wilden leggen op de vorm, is het opvallend hoe weinig aandacht de constructie van het boek krijgt.

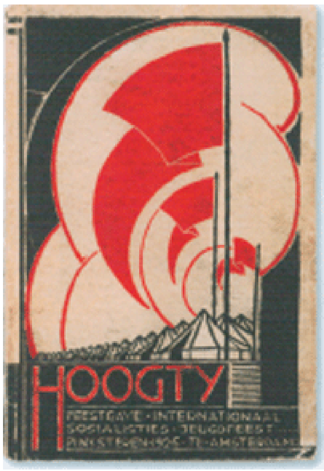
De ontwerpen uit de periode van de Nieuwe Kunst benadrukken met enige regelmaat de plaats van de bindingen op de rug, door deze te accenturen met horizontale elementen op de platten. Ook bij de band van G.W. Dijsselhof voor *Kunst en samenleving* (1893) accentueren de gestileerde kreeften de veronderstelde plaats van de bindtouwen. Voorplat, rug en achterplat vormen in dergelijke ontwerpen een eenheid en tonen, als men het boek opent, vaak een streng symmetrische indeling. Ook in de band van H.P. Berlage rond *Beschouwingen over bouwkunst en hare ontwikkeling* (1911) herkent men deze accenten.

Bij de bandontwerpen uit de periode van de Amsterdamse School komt de verbinding van de afzonderlijke delen van de boekband veel minder voor. Als inspiratie speelt de constructie van het boek nauwelijks nog een rol. Ook de raffia-bindingen van *Wendingen,* toch een opmerkelijk constructief element op het vlaggenschip van de beweging, zijn zelden of nooit opgenomen in het ontwerp.

Boekbeeld is smaakvol vormgegeven, met fraaie afbeeldingen en opmerkelijke foto's van details. De talrijke illustraties geven een indruk van de vele stijlen die tussen 1910 en circa 1935 zijn toegepast in de grafische vormgeving. Er zijn enkele inleidingen over Nieuwe Kunst, Rationalisme en Symbolisme; ook worden nieuwe druktechnieken en de rol van kunstenaarsverenigingen en vakbladen behandeld, beknopt, maar informatief. De rol van het met de hand gebonden boek blijft buiten beschouwing.

Ton Heijdra e.a.. *Boekbeeld - De Amsterdamse School in omslagen en boekbanden*, Amsterdam, Museum Het Schip, 2014. ISBN 978-90-814397-5-6, € 19,50. Meer informatie: www.hetschip.nl.

H.P. Berlage, *Beschouwingen over bouwkunst en hare ontwikkeling*, Rotterdam, Brusse, 1911. Het bandontwerp van Johan Briedé weerspiegelde de architectonische ideeën van Berlage.



***Hoogtij. Feestuitgave voor het Internationaal Sosialisties Jeugdfeest te Amsterdam*, [z.p., z.n.], 1926. Ontwerp Fré Cohen.**

Beeldstatistiek van Peter Alma
Erik Luermans

Een selectie van Alma's pictogrammen.

In de inleiding van *Beeldstatistiek Peter Alma* beschrijft Wim Jansen hoe hij als student sociologie, evenals vele studiegenoten voor en na hem, het *Statistisch Zakboek* moest aanschaffen en bestuderen. In dit boek vol tabellen over arbeid, nijverheid en inkomen troffen hem de illustraties die in krachtige, heldere symbolen, in rijen en groepen, letterlijk de gegevens verbeeldden. Zijn interesse voor de beeldtaal leidde naar Otto Neurath, de uitvinder van deze statistieken in de jaren twintig van de vorige eeuw. Jansen was tot zijn pensionering verbonden aan de afdeling Methodologie van Sociaal-wetenschappelijk Onderzoek en Statistiek van de Universiteit Utrecht.

Pictogrammen van Peter Alma.

Peter Alma op latere leeftijd.

Vleesverbruik en verkeersslachtoffers

Beeldstatistiek Peter Alma is een drieledige publicatie: een boek en 68 losse herdrukken van beeldstatistieken in een fraaie kartonnen opbergdoos. Jansen koppelt zijn fascinatie voor het thema aan Peter Alma (1886-1969), een kunstenaar die in de avant-garde van de eerste helft van de twintigste eeuw een eigenzinnige en opvallende positie inneemt. In het Amsterdamse Stadsarchief vond Jansen de originele statistieken 'Amsterdam, *toeneming der bevolking en uitbreiding der stad*' en '*Laadvermogen van in Schiphol aangekomen en vertrokken verkeersvliegtuigen*'. Beide met de signatuur 'Beeldstatistiek Peter Alma'. De in linosnede afgedrukte symbolen en teksten zijn uitgeknipt en vervolgens opgeplakt op kartons van 90 × 60 cm. De druksels getuigen van groot vakmanschap en artisticiteit.

In het tekstgedeelte gaat Jansen in op de drijfveren van Alma en verwante kunstenaars als Gerd Arntz en Willem Sandberg. Daarnaast wijdt hij een beschouwing aan de opvallende betekenis van beeldstatistiek in het Interbellum. Twee van de herdrukte beeldstatistieken maakte Alma voor de gemeente Rotterdam, het merendeel

(66) ontstond vanaf de jaren dertig tot 1946 in opdracht van de gemeente Amsterdam. De losse bladen zijn schitterende drukken op A4-formaat, die zo in te lijsten zijn.

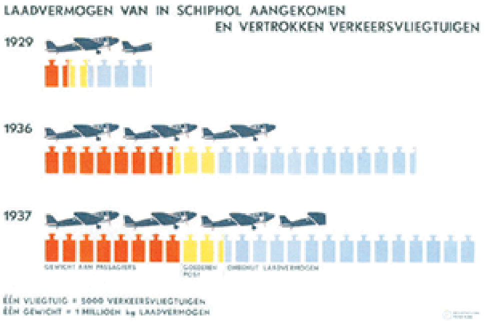
De beeldstatistieken zijn aantrekkelijk in hun eenvoud en helderheid, en soms aandoenlijk in hun problematiek en onderzoeksvraagstelling. Op overzichtelijke wijze brengt Alma de ontwikkeling van de Amsterdamse tram vanaf 1900 in beeld met behulp van trammetjes. Mooi is 'Passagiers- en goederenvervoer op Schiphol', dat in 1920 opende en waarvan de statistiek voor het jaar 1924 één vliegtuig toont met anderhalve passagier en bijna twee postzakken. Of het 'Vleeschverbruik te Amsterdam per hoofd per jaar', verbeeld in smakelijke rode koteletjes op lichtblauwe borden. Ook de toename van verkeersslachtoffers wordt vastgelegd en jawel, de doden worden plastisch afgebeeld in doodskisten. De gewonden zijn kenbaar aan hun arm in een mitella, terwijl getroffen kinderen een subcategorie vormen die in blauw wordt weergegeven. Niet alle statistieken die in de publicatie voorkomen zijn bewaard gebleven, maar gelukkig zijn sommige destijds vastgelegd door fotograaf Cas Oorthuys.

Wim Jansen loopt de statistieken door en geeft aan welke veranderingen Alma aanbracht of waar hij afweek van de norm. Hij benadert de beelden als statisticus, niet als kunstkenner, en naast verfrissende beschrijvingen levert dat onverwachte conclusies op. Zijn enthousiasme en bewondering blijven boven de woorden hangen.

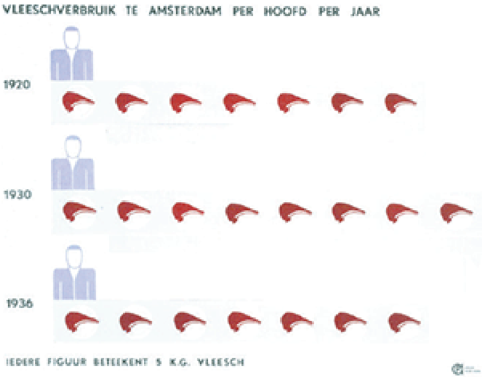
Kunst en politiek

Alma roerde zich in de avant-garde van de vorige eeuw. Hij was in Parijs, toen Mondriaan daar zijn heil zocht, en woonde met hem in hetzelfde huis, naast de Mexicaanse revolutionaire schilder Diego Rivera. Hij ging in discussie met Van Doesburg over de betekenis van abstracte kunst. Hij nam deel aan toonaangevende tentoonstellingen van de Moderne Kunstkring in het Stede-

lijk Museum in Amsterdam, aan de Salon des Indépendants in Parijs en de beroemde Sonderbund-expositie in Keulen van 1912.



Beeldstatistiek 'Laadvermogen van in Schiphol aangekomen en vertrokken verkeersvliegtuigen'.



Beeldstatistiek 'Vleeschverbruik te Amsterdam per hoofd per jaar'.

Het zijn fraaie schilderijen die Alma in de jaren tien van de vorige eeuw maakte. Op den duur kreeg hij echter genoeg van de schilderkunstige abstractie en wilde hij zich niet meer alleen met esthetiek bezighouden. Hij koesterde grote bewondering voor Mondriaan, wiens artistieke worstelingen hij van nabij kende, maar zelf legde hij zijn prioriteiten elders. Hij ruilde de *l'art pour l'art*, zoals hij het noemde, in voor een kunst die zich bond aan de maatschappij. Als zovelen van zijn tijdgenoten werd hij meegezogen in het idealisme van de Russische Revolutie en in 1919 sloot hij zich aan bij de Communistische Partij. Deze politieke keuze heeft de ontwikkeling van zijn kunstenaarschap tot aan de Tweede Wereldoorlog bepaald.

Met David Wijnkoop, de communistische voorman, en Henriëtte Roland Holst, de schrijfster en dichteres, reisde hij naar Moskou. Daar en in Berlijn maakte hij kennis met kunstenaars als Wassily Kandinsky, El Lissitzky, Vladimir Tatlin en Kazimir Malewitch. Na zijn terugkeer profileerde hij zich als een communistische kunstenaar. Meer en meer koos hij voor de grafiek en iets later ook voor de monumentale kunst; kunstvormen die een breed bereik hadden en waarin hij zijn ideeën over een nieuwe maatschappij kwijt kon.

Een voorbeeld van zijn politieke werk is de *Colijniade*, die hij in 1924 vervaardigde in opdracht van de Communistische Partij Holland. Het boekje (herdrukt in 1976) bevat acht 'satirieke houtsneden' tegen de vlootwet van Hendrik Colijn, minister van financiën in het tweede Kabinet-Ruijs de Beerenbrouck. Alma was tevens medewerker van de *Internationale Revue i 10*, opgericht door de anarchist Arthur Müller Lehning.

Beeldtaal voor een betere wereld

In 1929 ging Alma op aanraden van de kunstenaar Gerd Arntz (1908-1988) naar Wenen om een tijdlang te gaan werken in het Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum, dat in 1924 was opgericht door Otto Neurath (1882-1945). Neurath en Arntz waren de geestelijke vaders van de beeldstatistiek die op dit instituut werd ontwikkeld en hadden grote invloed op de verdere ontwikkeling van Alma. De filosoof, econoom en socioloog Neurath was lid van de Wiener Kreis, geïnteresseerd in epistemologische vraagstukken en maatschappelijk geëngageerd; de uit Düsseldorf afkomstige Arntz was een begaafd kunstenaar en grafisch ontwerper. Gezamenlijk ontwierpen de twee linkse idealisten een beeldtaal die bedoeld was als een pictografisch esperanto om de wereld beter en begrijpelijker te maken. Van hen leerde Alma de finesses van de nieuwe discipline:

'De beeldstatistiek wil voorlichten. Haar doel is, dit zoo duidelijk mogelijk te doen. Haar voorlichting betreft in de eerste plaats onderwerpen op sociaal gebied.(...) Het cijfermateriaal wordt afgerond en in gelijke eenheden verdeeld (...) Door toepassing van deze methode is de toeschouwer in staat in één oogopslag een juist beeld van de verhoudingen te krijgen en kan hij door middel van telbare teekens de getallen aflezen', aldus Alma in het door hem samengestelde nummer van het beroemde blad *Wendingen* (elfde jaargang, 1930, nr. 9). Hij stortte zich op het nieuwe vak en richtte in 1934 zijn 'Bureau voor Beeldstatistiek Peter Alma' op.

Met Arntz maakte hij meerdere reizen naar Wenen, Moskou en Charkov, waar hij zijn kennis van beeldstatistiek en zijn politieke idealen uitdroeg. De invloed van Arntz op Alma was groot, als vriend en als kunstenaar. Veel later, enkele jaren voor zijn dood in 1996, spreekt Alma in een brief aan Gerd Arntz nog met warme gevoelens over deze periode van intense samenwerking. Terecht gaat Jansen dan ook in op de relatie tussen beide kunstenaars, die in politiek opzicht niet altijd gelijkgestemd waren.

De beeldstatistiek die Neurath propageerde was bedoeld om ingewikkelde sociale en maatschappelijke vraagstukken voor een groot publiek inzichtelijk te maken. Deze methode vormde in 1935 de basis voor ISOTYPE, het *International System of Typographic Picture Education.* Gerd Arntz ontwierp de symbolen en pictogrammen, veelal in linosnede. Alma nam het procedé over en ontwierp op die manier in de jaren dertig vele

beeldstatistieken. In dezelfde periode ontstonden zijn monumentale muurschilderingen, zoals in het Berlage Lyceum en het Amstel Station.

In 1934, een jaar na Hitlers machtsovername, vestigde Arntz zich in Den Haag. Ook Neurath ging daar wonen, zodat ISOTYPE deels op Nederlandse bodem is ontstaan. Na de Duitse inval in 1940 wist Neurath te ontsnappen naar Engeland, waar hij eind 1945 overleed. Arntz werd in 1943 opgeroepen voor het Duitse leger, maar overleefde de oorlog. Na zijn terugkeer in 1946 ging hij werken voor het Nederlands Instituut voor Statistiek.

Jansen heeft alle statistieken chronologisch geordend, beschreven en gereproduceerd. Slechts weinig originelen zijn bewaard gebleven, een groot aantal heeft hij als afbeeldingen in allerlei publicaties aangetroffen. Met de losse beeldstatistiek-bladen kun je in huis een aardig zaaltje inrichten naar het voorbeeld van het Gesellschafts und Wirtschaftsmuseum van Neurath. Het ontwerp van Chang Chi Lan-Ying is bijzonder: een ogenschijnlijk simpel gemaakte kartonnen doos, waarin de bladen en het boek precies passen. De voorzijde en rug tonen een fraaie selectie van treffende beeldstatistieken.

Wim Jansen, *Beeldstatistiek Peter Alma*, Amsterdam, De Buitenkant, 2015. 88 pagina's en 68 losbladige beeldstatistieken in een kartonnen opbergdoos. Vormgeving: Chang Chi Lan-Ying. Prijs € 48,00; luxe editie meteen afdruk van een origineel houtblok € 148,00.

Muurschildering van Peter Alma in het Amstelstation (uitsnede), 1939.

***Wendingen* 11 (1930), nr. 9. Omslag door Peter Alma.**

Peter Alma, 'De cipier', houtsnede ca. 1919.

Archangelsk (22)
Boekenstorm
Cornelis Jan Aarts

Ik heb, jongelui, de tijd nog meegemaakt dat je in de universiteitsbibliotheek overal boeken op de planken zag staan. Je liep daartussendoor in de zalige wetenschap dat je al die boeken zomaar kon raadplegen als je dat wilde. Ook stonden overal rekken met vaktijdschriften die je even doorbladerde om bij te houden wat je collega's nu weer voor wereldschokkende ontdekkingen hadden gedaan. Dan kon je gerustgesteld verder werken aan je eigen onderzoekje.

Vroeger had de bibliotheek-waar-ik-nog-steeds-vaak-kom een Bibliografisch Centrum in haar vestiging aan het Singel. Een walhalla. Twee verdiepingen diep. Alle nationale bibliografieën stonden daar. Alle bibliografische tijdschriften. Bibliografieën op onderwerp. Alle persoonsbibliografieën. Je hoefde maar op de W te kijken en hopla, je had de beste bibliografie ter wereld van Oscar Wilde in handen.

Vroeger toen ik nog cowboy was en op elke kijkdag van De Zon de touwtjes die de boekenpakketten bij elkaar hielden lospeuterde om te zien wat erin zat, was dit Bibliografisch Centrum voor mij een goudmijn. Ik had op de kijkdag gezien dat in een van de pakketten een mogelijke eerste druk zat van *The Picture of Dorian Gray*. Tijdens de veiling bestudeerde ik de gezichten en gedragingen van al mijn concurrenten. Wie van hen had dezelfde ontdekking gedaan als ik? Ik besloot mij op één gerenommeerde antiquaar te concentreren. Ik knoopte een praatje met hem aan over een boek waarin hij belang stelde en hield met mijn derde oog de veilingmeester scherp in de gaten. Zonder het gesprek te onderbreken stak ik op het juiste moment mijn hand omhoog. De veilingmeester sloeg af en ik riep nonchalant mijn naam. Gerenommeerde antiquaar en ik babbelden genoeglijk verder, tot hij weer moest opletten, want er waren belangrijke *lots* in aantocht.

Intussen ben ik eigenaar geworden van *The Picture of Dorian Gray*, mogelijk in een eerste druk. Daar ben je nooit helemaal zeker van, en in het geval van Oscar Wilde luistert dat nauw. Na de veiling ren ik met mijn aanwinst naar het Bibliografisch Centrum van de universiteitsbibliotheek op het Singel. Buiten adem grijp ik naar de *Bibliography of Oscar Wilde* (1914) van Stuart Mason. De drukgeschiedenis van *The Picture of Dorian Gray* neemt daarin veertien bladzijden in beslag, waarvan zeven gewijd aan de vele drukken die mogelijk de eerste kunnen zijn. Het zweet gutst van mijn voorhoofd. Mijn exemplaar is uitgegeven bij Ward Lock and Co, London, New York & Melbourne, zonder het jaartal 1891 op de titelpagina. De echte eerste druk, beschreven op p. 341-343, blijkt zich onder meer van alle andere ‘eerste drukken’ te onderscheiden doordat er op bladzijde 208 één letter ontbreekt.

On p. 208, eight lines from the bottom, is a small misprint, the first letter being dropped from the word ‘and.’

Dat is taal naar mijn hart. Bibliografische prietpraat, maar heerlijk! Het blijkt te gaan om het op één na laatste woord van de volgende zin:

He had chasubles, also, of ambercoloured silk, and blue silk and gold brocade, and yellow silk damask and cloth of gold, figured with representations of the Passion and Crucifixion of Christ, and embroidered with lions and peacocks and other emblems; dalmatics of white satin and pink silk damask, decorated with tulips and dolphins and *fleurs de lys*; altar frontals of crimson velvet and blue linen; and many corporals, chalice-veils, and sudaria.

Het zweet breekt mij nu aan alle kanten uit. Trillend blader ik naar p. 208 van mijn exemplaar. Bingo! De achtste regel van onder begint met ‘nd sudaria.’ I got him! I'm a rich man!

Dit fantastisch Bibliografisch Centrum werd ontmanteld. Uitgedund en teruggesnoeid paste het in één studiezaal in de buurt van de uitleenbalie. Ook in die zaal kende ik blindelings de weg: in het tweede pad van links stonden de persoonsbibliografieën bij elkaar, volgens de decimale classificatie van Dewey in klasse 012. De bibliografie van Oscar Wilde was inmiddels gestolen of verbannen naar een ver depot.

Het indelingssysteem van Melvil Dewey (1851-1931) was toen nog algemeen in gebruik. Wij bibliografen vereerden hem als een door de goden gezonden profeet, al moest ik Boudewijn Büch steeds weer uitleggen dat je zijn naam niet uitsprak als ‘De Wei’, maar als ‘Djoe Wie’. In het pad van Dewey 929 zag je de meeste zonderlingen. Daar hoopte Rob Schouten te ontdekken met welke Duitse prinses hij moest trouwen om in één klap familie te worden van alle Duitse vorstenhuizen, daar ontdekte Jan Kal dat hij een rechtstreekse afstammeling was van Karel de Grote, en daar wroette iemand zich jarenlang door duffe pamfletten en genealogieën heen om het bewijs te vinden dat Beatrix ten onrechte op de Nederlandse troon zat. Eigenlijk had, volgens hem, een tak uit het Huis Reuss oudere rechten. Frappant detail: ook als de geschiedenis verlopen was zoals die had moeten verlopen, dan was prins Bernhard getrouwd met een nazate van koning Willem 1 en tijdens de oorlog alsnog stadhouder der Nederlanden geworden. Als hij een nieuw bewijs vond, schoof hij een fotokopie in mijn richting. Sssssst...

Carl Spitzweg (1808-1885). 'Der Bücherwurm' (uitsnede), ca. 1850. Museum Georg Schäfer, Schweinfurt.

Het duurde niet lang of ook deze bibliografieënzaal verdween. Een schamel restant verhuisde mee naar de Oude Turfmarkt, waar in een paar zaaltjes achter de onderzoekzaal van Bijzondere Collecties nog een handvol bibliografieën te vinden was. Maar vanuit een kast de *National Union Catalog* of de *Deutsche Nationalbibliografie* raadplegen was er in Amsterdam niet meer bij.

Samen met M.C. van Etten heb ik daar, tussen de treurige overblijfselen van het Bibliografisch Centrum, een jaar doorgebracht om een jubileumboek samen te stellen voor het 175-jarige bestaan van een Nederlandse uitgeverij. Opgericht in 1837. Wij bladerden door het *Nieuwsblad voor den Boekhandel* met uitzicht op Maison de Bonneterie en een boot die fietsen uit de gracht dregde. Achter onze rug hoorden wij bibliotheekmedewerkers in groepjes van twee langs de kasten schuifelen. 'Dit boek kan wel weg,' zei dan de ene conservator tegen de andere. En de andere 'bewaarder' antwoordde dan: 'Deze set is ook overbodig.' Het gerucht ging dat er bonussen in het vooruitzicht waren gesteld voor elk boek dat in aanmerking kwam voor verwijdering. Wij durfden niet om te kijken om er wat van te zeggen, want wij waren hier nu eenmaal te gast, maar in onze verbeelding zagen we de boot al boeken uit de gracht dreggen. Op zeker moment waren ook alle jaargangen van het *Nieuwsblad voor den Boekhandel* verdwenen. En wij hadden nog lang geen 175 jaar doorgeploegd! Toen moesten we wel protesteren. 'Je kunt ze toch aanvragen', was het verbaasde antwoord.

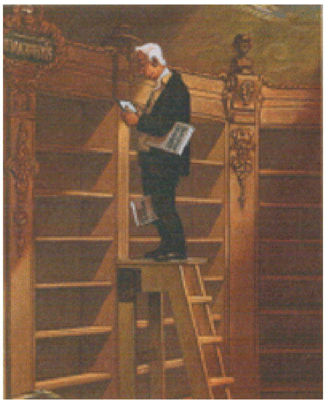
Ons protest bij de conservator der boekhistorische afdeling heeft uiteindelijk wel geholpen. Alle banden van het *Nieuwsblad voor den Boekhandel* zijn terug. Ze staan weliswaar niet meer in de bibliotheek in de buurt van de tijdschriften, maar een trapje hoger op een overloop. Trouwens, die kasten met recente vaktijdschriften zijn ook weg.

Inmiddels is de hele bibliografische afdeling opgedoekt. De zaaltjes zijn omgebouwd tot kantoortuin en langs een tuinpad staan nog een paar verdwaalde kasten. Op de vraag ‘Waar zijn onze bibliografieën gebleven?’ krijg je altijd die dooddoener ‘Je kunt ze toch aanvragen.’

Onderzoekers aller landen, wij zijn overgeleverd aan de barbaren!

De afkorting BC wordt nog altijd gebruikt, maar nu met een andere betekenis: het is een Barbaars Complot.

Nou ja, het kan altijd nog een graadje erger.



Een eigentijdse bewerking van Spitzwegs schilderij door de Oostenrijkse karikaturist Gerhard Haderer (1951). De boekenwurm staat voor lege planken en moet zich behelpen met een *tablet*.

Letterspijs
Boekrestauratie in de negentiende eeuw
Frans A. Janssen

Zowel wetenschappelijke bibliotheken als particuliere collecties - al dan niet geïnstitutionaliseerd - willen graag pronken met hun boeken, bij voorkeur in een mooi vormgegeven boek. Zulke publieksboeken, vaak ter begeleiding van een tentoonstelling, staan vol met kleurenafbeeldingen en hebben titels als *Schatten, Treasures, Trésors, Zimelien, Highlights*; een voorbeeld is *Honderd hoogtepunten uit de Koninklijke Bibliotheek* (1994; ook digitaal te bekijken). Boeken worden daarin niet gepresenteerd als bronnen voor historisch onderzoek, maar als cultureel erfgoed.

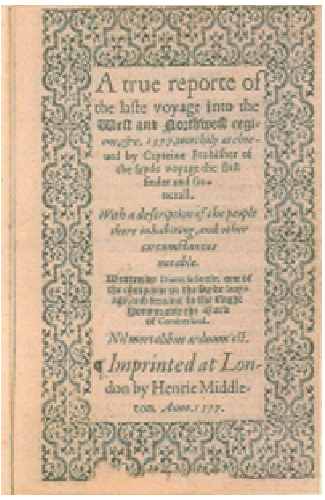
Een boekencollectie kan ook op andere wijze worden getoond. Drie generaties van de familie Schelde hebben tussen eind negentiende en begin eenentwintigste eeuw de Schelde Library bijeengebracht, die nu is opgenomen in de Princeton University Library. De collectie is bijzonder omdat zowat alles wat gedrukt is tussen circa 1454 en circa 1465 aanwezig is, waaronder de werken die kenners aan Gutenberg toeschrijven. Bibliothecaris en befaamd incunabulist Paul Needham geeft in *The invention and early spread of European printing as represented in the Scheide Library* (2007) niet zozeer een overzicht van deze vroege gedrukte werken, maar vertelt het verhaal van hun verwerving. Hij verkent de wisselwerking tussen het aanbod van veilinghuis en antiquariaat en de wensen en mogelijkheden van de drie Scheides.

John Carter Brown

Boeiend is ook het perspectief waarmee conservator Susan Danforth kijkt naar de John Carter Brown Library van de Brown University in Providence, Rhode Island. Vader John Carter (1797-1874) en zoon John Nicholas (1861-1900) verzamelden vooral boeken over beide Amerika's en boeken gedrukt in Amerika. Danforth presenteert in *A matter of taste; discrimination in nineteenth-century book collecting* (2008) niet simpelweg een selectie topstukken, maar verdiept zich in de veranderingen die beide Browns lieten aanbrengen in boeken die tussen 1476 en 1758 werden gedrukt. Hun smaak bepaalde of een boek zijn oorspronkelijke kenmerken behield of dat het werd gerestaureerd.

Alle cultureel-historische objecten hebben in de loop van de tijd veranderingen ondergaan, van Amsterdamse grachtenhuizen tot boeken. Zeker in de negentiende eeuw hadden verzamelaars weinig belangstelling voor historisch belangrijke gegevens als boekbanden, handschriftelijke aantekeningen of provenance-gegevens. Zo zagen zij een beschadigde band als een mankement dat moest worden verholpen. De esthetica van de verzamelaar eiste mooie boeken met een luxueuze uitstraling. Wanneer dat laatste ontbrak - wat vaak het geval was bij incunabelen - dan werd er gerestaureerd, veelal grondig en ingrijpend. Men zou kunnen zeggen dat de gerestaureerde boeken een negentiende-eeuws uiterlijk kregen.

Period-binding



Dionyse Settle, ***A true reporte of the laste voyage into the west and northwest regions ... by Capteine Frobisher*****, Londen, Henrie Middleton, 1577. Oorspronkelijke titelpagina.**

Vooral bij beschadigde banden gaven verzamelaars toe aan hun esthetische neigingen. Zij lieten die bij voorkeur vervangen door roodmarokijnen, goudgestempelde banden: zogenaamde *period-bindings*, veelal in de stijl van zestiende-eeuwse binders. Aldus bracht de nieuwe band de eerbied tot uitdrukking die de verzamelaar voor het object had. Het kwam voor dat een antiquaar de Browns wees op het historisch belang van een authentieke band of andere eigenschappen, maar zij waren weinig genegen die intact te laten. Dat laatste deed Brown wèl in zijn exemplaar van het *Bay Psalm Book*, het oudste in de Verenigde Staten gedrukte boek (Cambridge MA, Stephen Day, 1640). Dat van de Brown Library is een van de weinige authentieke exemplaren van dit hoogtepunt in de Amerikaanse

boekgeschiedenis: een van de tien andere bekende psalmboeken behaalde in 2013 op een veiling van Sotheby's in New York het recordbedrag van tien miljoen euro, het hoogste dat ooit voor een gedrukt boek is betaald.

Werd om een boek van Brown een nieuwe band geplaatst, dan kreeg deze een goudgestempeld eigendomsmerk (het zogenaamde supra-libros), een ex-libris of een andere aanduiding. De roodlinnen band om Danforth's publicatie volgt het ontwerp van een van de banden die Brown om een laat-zestiende-eeuws boek liet zetten: een imitatie dus van een imitatie. Ook *A matter of taste* straalt in zijn typografisch ontwerp een luxe uit die overeenkomt met het ideaal van de negentiende-eeuwse boekenverzamelaars: een groot corps Bulmer-letter (geïnspireerd op neo-classicistische lettertypen), ruime interlinie en marges, en prachtig papier (van de befaamde Duitse papierfabriek Scheufelen).

Sophistication

Een andere vorm van restauratie was het volledig maken van een incompleet boek door het invoegen van bladen uit andere exemplaren of van facsimile's. In dat geval spreekt men van *sophistication*, ook wel van *doctoring*, al gebruiken sommigen die laatste term voor een verdergaande aanpassing aan de smaak van de tijd, onder meer door retoucheren. Bij een facsimile gaat het niet alleen om fotomechanische reproducties, maar ook om nauwkeurige, met de pen gekopieerde bladen. De getekende lettertypen op zo'n kopie zijn vaak nauwelijks te onderscheiden van de oorspronkelijke gedrukte.

Ook kwamen typografische facsimile's voor, waarin een werk regel voor regel werd nagezet. Een voorbeeld van dit procedé is *De hystorie van die seuen wijse mannen van romen* (Haarlem 1898), gedrukt door Enschedé en gezet uit lettertypen die uit oude matrijzen waren gegoten; het was een herzetting van een incunabel (Gouda, Gerard Leeu, 1479).

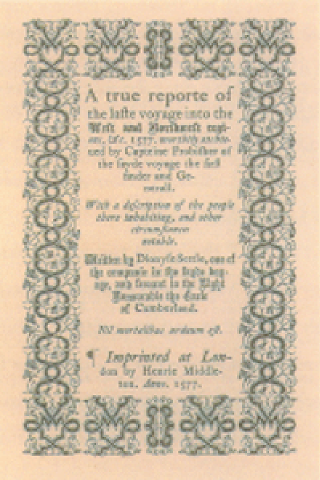
Onder *sophistication* vallen ook *made-up copies*, waarin ontbrekende bladen aangevuld zijn door die uit een ander exemplaar, soms zelfs uit een andere druk. De antiquarische wereld van de negentiende eeuw kende een handel in losse bladen en incomplete exemplaren, bedoeld om verzamelaars te voorzien van ontbrekende elementen. Deze vorm van restauratie werd geregeld toegepast in Gutenbergbijbels. Omdat in vroege drukken kopregels, initialen en ornamenten na de druk met de hand werden toegevoegd, zijn *made-up copies* gemakkelijk te herkennen. Overigens was *sophistication* meestal geen bedrog. In de twintigste eeuw hebben antiquaren en veilingmeesters die retouches en facsimile's wel eens verzwegen, waardoor zulke exemplaren achteraf toch als vervalsingen werden aangemerkt.

De zucht naar perfectie bracht met zich mee dat uit de band gehaalde bladen met chemische middelen werden gewassen en gebleekt. Hierdoor verdwenen niet alleen vocht- en andere vlekken, maar ook de als hinderlijk ervaren aantekeningen van lezers. Helaas bleken de gebruikte procedés op den duur vaak nieuwe vlekken te veroorzaken. Verder kon het papier nog worden verstevigd door de bladen te lijmen, dat is door een bak beenderlijm te halen. Contemporaine bindershandboeken beschrijven de technieken van wassen, bleken en lijmen; een Nederlands voorbeeld

is Sébastien Le Normand, *Handboek voor den boekbinder* (Amsterdam 1843, hoofdstuk 13).

Waren in een exemplaar illustraties niet ingekleurd, dan liet men dat wel eens doen. Ten slotte werden boeken ‘volledig’ gemaakt door versieringen te vervolmaken of toe te voegen. Ook illustraties werden toegevoegd - niet omdat ze ontbraken, maar om een boek mooier te maken met afbeeldingen uit andere werken. Ook bij deze *grangerization* (Frans; *exemplaires truffées*), die al in de achttiende eeuw voorkwam, was het doel niet de koper te misleiden.

Al deze vormen van manipulatie werden volgens Danforth toegepast door de Browns. In de drie jaar later verschenen studie van Kristian Jensen, *Revolution and the antiquarian book. Reshaping the past, 1780-1815* (2011) werden ze uitvoeriger bestudeerd en in een historisch-culturele context geplaatst. Zeer verwant aan Jensens boek is de recente studie van David McKitterick, *Old books, new technologies. The reprensentation, conservation and transformation of books since 1700* (2013).


A true reporte of
the laste voyage into the
...
of Cumberland.
...
¶ Imprinted at Lon-
don by Henrie Middle-
ton. Anno. 1577.

John Carter Brown liet in 1868 deze titelpagina namaken voor zijn exemplaar van *A true reporte*.

Danforth's *A matter of taste* is door deze beide boekhistorici over het hoofd gezien. In deze twee studies - fascinerende lectuur voor antiquaren en verzamelaars - wordt duidelijk dat over handschriften uit de Middeleeuwen en de Renaissance een soortgelijk verhaal geschreven kan worden als over gedrukte boeken; zie daarvoor ook Sandra Hindman e.a., *Manuscript illumination in the modern age. Recovers and reconstruction* (2001).

Deze handelwijzen van boekenverzamelaars - en van antiquaren - hebben tot gevolg gehad dat antiquariaats- en veilingcatalogi uit de twintigste eeuw als een aanbeveling noteren dat een boek ‘non restauré’ is. Dat zulke catalogi een wèl gerestaureerd boek eveneens aanbevelen lijkt een paradox, maar is het niet.

De Schatkamer van Deventer Boekenstad
Henk Slechte

Petrus Berchorius, *Liber bibliae moralis*, Deventer, Richard Pafraet, 1477. Het eerste in Deventer gedrukte boek. Alle afbeeldingen bij dit artikel zijn afkomstig uit Stadsarchief en Athenaeumbibliotheek, Deventer.

Deventer heeft de oudste stadsbibliotheek van Nederland en sinds november 2014 ook de enige boekhistorische Schatkamer. Deze komt voort uit de tentoonstelling ter gelegenheid van het 450-jarig bestaan van de Athenaeumbibliotheek, die in 2010 te zien was in het inmiddels voormalige museum De Waag in Deventer. De tentoonstelling toonde de ongelooflijke rijkdom van de bibliotheek en is indertijd in *De Boekenwereld* besproken. De Schatkamer maakt aan de hand van die rijkdom in opeenvolgende thematische exposities de geschiedenis van het boek zichtbaar.

Voorplat van *Albumasar de magnis coniunctionibus*, [ed. Johannes Angelus]. Augsburg, Erhard Ratdolt, 1489. De band van het boek bestaat uit houten borden met een leren rug.

Na ‘Monnikenwerk. Het geschreven boek van 800-1500’ volgt tot 28 juni als tweede thema ‘Loden letters. Het gedrukte boek tot 1600’. Initiatiefnemer en samensteller is cultuurhistorisch medewerker Dinand Webbink van de Athenaeumbibliotheek, die in een toegankelijke, semipermanente opstelling de schatten uit de collectie wil laten zien aan een breed publiek. Met de Schatkamer is een droom van hem werkelijkheid geworden en gezien de bezoekersaantallen slaat de formule aan.

Van Pafraet tot Kluwer

In 1560 kocht de stad Deventer van pastoor Johannes Phoconius (= Jan Bruinvis) 44 boeken, die tezamen de bibliotheek van de Mariakerk aan de Papenstraat vormden. Toen de stad de bibliotheek kocht, waren er plannen voor de oprichting van een universiteit in Deventer en had de paus zojuist besloten een bisdom Deventer in het

leven te roepen. Een causaal verband met de aankoop is echter nooit aangetoond. Nadat de stadssecretaris de boeken had geïnventariseerd en de stadstimmerman een boekenkast ‘voir dese Stadtsboecken’ had gemaakt, beschikte Deventer over een stadsbibliotheek. Van de 44 boeken uit 1560 hebben er 24 de troebelen van de late zestiende eeuw overleefd.

In 1569 verhuisde de stad de boekerij naar het Heer Florenshuis van de Broeders van het Gemene Leven. Dat was veiliger, omdat in de pastorie van de Mariakerk Spaanse soldaten gelegerd werden. De bibliotheek werd samengevoegd met die van de Broeders van het Gemene Leven ofwel de Moderne Devoten van Geert Grote (1340-1384), voor wie het afschrijven van teksten een belangrijke bezigheid was. De ‘broeders van de Penne’ produceerden jaarlijks talrijke handgeschreven boeken en ook na de uitvinding van de boekdrukkunst rond 1450 bleef de vraag naar hun handschriften groot.

In Deventer werden al vroeg boeken gedrukt: in 1477 drukte de uit Keulen afkomstige Richard Pafraet er het eerste boek. Met collega-drukker Jacob van Breda bracht hij de boekdrukkunst tot grote bloei in Deventer, dat tot in het begin van de zestiende eeuw de belangrijkste drukkersstad van de Noordelijke Nederlanden zou blijven. Ook daarna bleef het een stad van drukkers en uitgevers - zo stichtte AEbele Kluwer er in 1891 een uitgeverij die uitgroeide tot een van de grootste van Nederland.

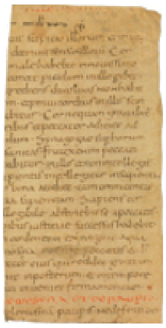
Ontroomsing

De geschiedenis van de bibliotheek kent hoogte- en dieptepunten. Nadat Deventer in 1591 deel was gaan uitmaken van de calvinistische Republiek der Verenigde Nederlanden, werden vele kostbare boeken uit de ‘roomse’ boekerij van het Heer Florenshuis verkocht. Het nieuwe calvinistische stadsbestuur zuiverde de bibliotheek van paapse smetten en bracht haar in 1597 onder in de kapel van het Heer Florenshuis, die na de overgang tot het protestantisme niet langer gebruikt werd. Van de huidige bibliotheekcollectie hebben nog 220 boeken het eigendomskenmerk van de bibliotheek omstreeks 1600.

Van groot belang voor de bibliotheek was de oprichting van het Athenaeum Illustre in 1629, Dankzij

deze universiteit zonder promotierecht ontwikkelde Deventer zich tot een regionaal centrum van onderwijs en intellectueel leven, wat ook ten goede kwam aan de Stads- en Athenaeumbibliotheek. Tot het begin van de negentiende eeuw bleef deze gevestigd in de voormalige kapel van het Heer Florenshuis. Toen een betere huisvesting in 1818 voorwaarde was voor de verwerving van het boekenbezit van de opgedoekte universiteit van Harderwijk, verhuisde de bibliotheek naar het stadhuis, waar ze na de opheffing van het Athenaeum in 1878 een wat zieltogend bestaan leidde.

Oost-Nederlands getijdenboek, 1477. Rijk geïllustreerd en versierd handschrift op perkament.



rechts
Deze strook perkament uit de negende of tiende eeuw is het oudste document van de SAB. In een mooie karolingische minuskel bevat het een fragment uit het apocriefe bijbelboek *Ecclesiasticus* (Het Boek der Wijsheid van Jezus Sirach).

Dat veranderde na de Tweede Wereldoorlog. In 1967 kreeg de bibliotheek een wetenschappelijke steunfunctie als de Koninklijke Bibliotheek van Oost-Nederland. In 1971 verhuisde ze van het stadhuis eerst naar het gerestaureerde Buiskensklooster, ooit een huis van de zusters van het Gemene Leven, en in 1978 naar het huidige pand aan Klooster-Zuid, tegenover het Buiskensklooster.

Boekgeschiedenis en boekenstad

Schatkamers laten meestal schatten zien zonder inhoudelijke samenhang, maar die van de Athenaeumbibliotheek toont aan de hand van een 'wisselend thema de geschiedenis van het boek én de geschiedenis van de boekenstad Deventer. Dinand Webbink is een bevlogen boekhistoricus en ook een bevlogen uitgever van bijzondere

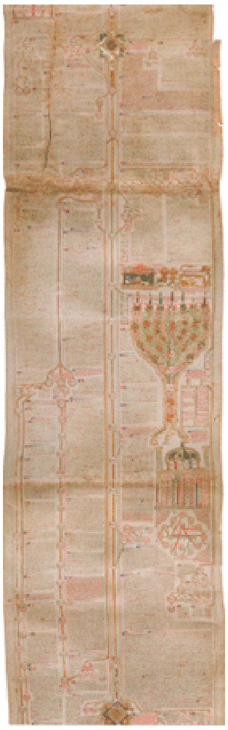
boeken. Hij noemt de Schatkamer geen museum, omdat de kwetsbaarheid van de objecten een vaste opstelling onmogelijk maakt en hij de opeenvolgende thema's niet langer dan drie maanden kan laten staan. Hij vindt dat geen bezwaar, integendeel, want het aantal thema's is onuitputtelijk. De rode draad van de boekgeschiedenis loopt van middeleeuwse handschriften tot moderne uitgaven. De relatief snelle opvolging van de thema's maakt de Schatkamer dynamisch en biedt de liefhebbers drie keer per jaar een nieuwe expositie.

Elk thema telt veertig tot zestig objecten, wat veel is in vergelijking met de tentoonstelling in De Waag in 2010 - daar moesten honderd ‘schatten’ de hele collectie van de Athenaeumbibliotheek representeren. De Schatkamer biedt de gelegenheid tot verfijning en het tonen van vergelijkbare handschriften of drukken. De bibliotheek heeft volgens Webbink een Deventer accent, maar de collectie beperkt zich geenszins tot Deventer. De opeenvolgende Schatkamers laten vele objecten zien die van elders komen en die relevant zijn voor het thema.

De Schatkamer opent met een vaste opstelling die vertelt hoe Deventer een boekenstad is geworden. De boekgeschiedenis wordt in deze intro verdeeld in acht perioden, die beginnen bij de vijftiende-eeuwse handschriften van de Broeders van het Gemene Leven en via verschillende tussenfasen van het gedrukte boek eindigen bij de tegenwoordige tijd van *tablet* en e-boek. Elke periode heeft een eigen embleem en een kenmerkend object.

links

Manuscript van een Koran uit Maleisië, in 1784 buitgemaakt door een bevelhebber van de Verenigde Oost-Indische Compagnie.



***Chronographia biblica circiter a tempore diluvii usque ad Christum*, fragment van het manuscript uit ca. 1350. Middeleeuwse kroniek van de bijbelse geschiedenis, op een verluchte perkamenten boekrol van vijf meter lang.**

Monnikenwerk

Het eerste thema 'Monnikenwerk' toonde tot februari 2015 handschriften tot circa 1500. Het oudste daarvan is een fragment op perkament uit de negende eeuw, dat als bindmateriaal werd gevonden bij een rekening van het Heilige Geest Gasthuis. De in een Karolingische minuskel geschreven tekst komt uit het apocriefe Bijbelboek *Ecclesiasticus* (het Boek Wijsheid van Jezus Sirach), en is waarschijnlijk bewust weggesneden. De Karolingische letter vormt de basis van het moderne schrift en is gemakkelijk te lezen.

Indrukwekkend is de vijf meter lange boekrol *Chronographia biblica circiter a tempore diluvii usque ad Christum* uit 1350, dat de Bijbelse geschiedenis beschrijft vanaf de zondvloed tot geboorte van Christus, aangevuld met latere gegevens. De perkamenten boekrol moet oorspronkelijk zelfs een meter langer zijn geweest, want het eerste deel met het scheppingsverhaal is verloren gegaan. Door het midden loopt de 'lijn van Christus', die verbindingen legt tussen belangrijke personen en gebeurtenissen. Webbink beschouwt de rol als een voorloper van de tegenwoordige *mindmap*, een diagram dat in een boomstructuur begrippen, teksten en plaatjes ordent rond een thema. De belangrijkste Bijbelse figuren op de rol hebben een medaillon, zoals Abraham. Ook duidelijk herkenbaar zijn de Ark des Verbonds, de tempel van Salomo en de menorah, de zevenarmige kandelaar.

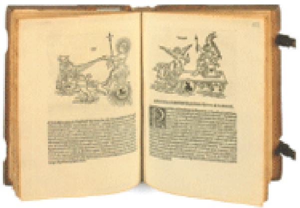
‘Monnikenwerk’ toonde ook het omvangrijke Hebreeuwse *Nevi'im aharonim* uit circa 1300 met de tekst van de late profeten en in de marge het beroemde commentaar van de Franse rabbijn Rasji (1040-1105). Verder was er een handgeschreven Koran uit Maleisië te zien, in 1784 buitgemaakt door een bevelhebber van de Verenigde Oost-Indische Compagnie. De tragische geschiedenis van deze Deventer Koran is overgeleverd: een imam wilde voorkomen dat dit heilige boek in ‘barbaarse’ handen zou vallen en probeerde het in brand te steken. Voor moslims is dat zoals bekend een doodzonde. De imam werd gedood, niet door geloofsgenoten, maar door hebzuchtige Nederlanders die niet van zijn preventieve brandstichting waren gediend.

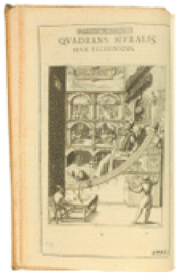
Loden letters

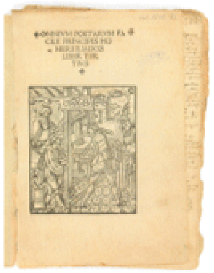
Het tweede thema ‘Loden letters. Het gedrukte boek tot 1600’ is te zien tot 27 juni 2015. De boekdrukkunst, ‘de grootste aller triomfen’, verspreidde zich vanaf 1455 via Mainz, Keulen, Straatsburg, Rome, Venetië en Parijs over Europa. In 1473 werd in Utrecht het eerste boek in de Nederlanden gedrukt en vier jaar later, in 1477, begon de Keulse drukker Richard Pafraet aan een glorieuze loopbaan in Deventer. Hij en zijn collega-drukker Jacob van Breda drukten in de late vijftiende eeuw een kwart van de boekproductie in de Nederlanden en lieten daarmee Antwerpen, Utrecht, Gouda, Delft en Zwolle ver achter zich. Evenals ‘Monnikenwerk’ heeft ‘Loden Letters’ een veel grotere reikwijdte dan alleen Deventer. Deze Schatkamer toont een verscheidenheid van fraaie voorbeelden van vroege boekdrukkunst: werken uit de humanistische traditie, gecensureerde boeken en intrigerende uitgaven over hekserij, alchemie, astrologie en astronomie.

In die laatste categorie valt bijvoorbeeld de *Malleus Maleficarum*, ofwel de heksenhamer van inquisiteur Henricus Institoris alias Heinrich Kramer. Als tweede auteur wordt Jacob Sprenger opgevoerd, maar die naam heeft Kramer vermoedelijk toegevoegd om zijn boek wat meer allure te geven. Deze beruchte handleiding voor heksenjagers werd in 1494 in Keulen gedrukt en bestaat uit drie delen. Het eerste bewijst dat hekserij wijd verbreid is, het tweede specificeert de verschillende vormen van het kwaad en het derde beschrijft hoe heksen berecht moeten worden. Op het titelblad is de pootafdruk van een kat te zien. Het boek vond snel zijn weg in Europa, dankzij de boekdrukkunst.

Astronomie, overlopend in astrologie, was in de vijftiende en zestiende eeuw een populaire wetenschap waarover vele gedrukte werken verschenen. De scheiding tussen astronomie en astrologie voltrok zich pas in de zeventiende eeuw, als uitvloeisel van de wetenschappelijke revolutie. Het oudste astronomische werk in ‘Loden Letters’ is *De magnis conjunctionibus* van de negende-eeuwse Perzische geleerde Albumasar, in 1489 uitgegeven door Erhard Ratdolt in Augsburg. Albumasar stond tijdens de Renaissance in hoog aanzien als sterrenkundige, bijvoorbeeld bij de Florentijnse filosoof Marsilio Ficino (1433-1499). De Perzische geleerde werd ook geciteerd door de Deen Tycho Brahe, wiens *Astronomiae instauratae mechanica* in 1602 in Neurenberg werd uitgegeven door Levinus Hulsius. Een van de oudste gedrukte werken over de pre-copernicaanse astronomie is *De sphaera mundi* of *Tractatus de sphaera*, gedrukt in 1472 in Ferrara. Het werd in de vroege dertiende eeuw geschreven door Johannes de Sacrobosco of John Holywood, die sterk leunde op de Arabische astronomie.







links
Tycho Brahe, *Astronomiae instauratae mechanica*, Neurenberg, Levinus Hulsius, 1602.
rechts
***Omnium poetarum facile principis Homeri Iliados liber tertius*, Deventer, Theodorus van Borne, 1515. Met het merk van de Deventer drukker Van Borne: een drukker die aan het werk is.**

De eerste in Nederland gedrukte Bijbel is te zien in ‘Loden Letters’, evenals - uiteraard - het eerste in Deventer gedrukte boek. Beide in 1477! De Nederlandstalige *Bible in Duytsche* werd in Delft gedrukt door Jacob Jacobszoon van der Meer en Mauricius Yemants-

zoon van Middelborch. Het eerste boek dat in Deventer werd gedrukt was het bijbelcommentaar *Liber bibliae moralis* van Petrus Berchorius. Een mooi voorbeeld van een vroege incunabel is de *Rhetorica* van Georgius Trapezuntius of George van Trezibond (Venetië, ca. 1472).

boven
Lucas Waghenaer, *Spiegel der Zeevaerdt*, Leiden, 'Inden Plantijnsche druckerye by Francoys van Ravelengien', 1588. Kaart van de zuidkust van Engeland.
linksboven
***Albumasar de magnis coniunctionibus*, [ed. Johannes Angelus]. Augsburg, Erhard Ratdolt, 1489. Links de zon, rechts Venus.**
links
Desiderius Erasmus, *Omnia opera*, Basel, Hieronymus Frobenius et Nicolaus Episcopius, 1538-1540. Door een operatieve ingreep van een rechtzinnige pastoor zijn de *Colloquia* verwijderd.

Toen Gutenberg in Mainz rond 1455 het drukken met losse loden letters uitvond, besefte hij niet dat hij een revolutie ontketende. Zijn uitvinding maakte de verspreiding van teksten mogelijk en dus die van kennis, ideeën en idealen. Kerkhervormer Maarten Luther besefte de kracht van het nieuwe medium. Dat zijn ketterse ideeën zoveel weerklank vonden was te danken aan de drukpers. Hetzelfde gold voor het humanistische gedachtegoed.

Sommigen vonden de nieuwe openbaarheid van ideeën bedreigend, zodat boeken werden verboden of gecensureerd. 'Loden letters' laat het eerste deel zien van de *Omnia opera* van Erasmus, tussen 1538 en 1540 gedrukt in Bazel. Daaruit zijn de satirische *Colloquia* weggesneden, omdat ze onwelgevallig waren aan de fanatieke pastoor Philippus Boestius en bisschop Aegidius de Monte van Deventer. Boestius verwijderde alles uit de bibliotheek wat op de Index stond of naar ketterij zweemde. Afgezien van het amputeren van tweehonderd pagina's maakte hij talloze passages onleesbaar.

Vroeg drukwerk kan van grote schoonheid zijn, zoals het titelblad van *Omnium poetarum facile principis Homeri Iliados liber tertius* uit 1515, met het drukkersmerk van Theodorus van Borne uit Deventer. Van Borne was een stiefzoon van Jacob van Breda en behoort tot de tweede generatie van Deventer drukkers. Zijn stiefvader kocht voor hem een huis dat ruggelings tegen de Grote Kerk stond, pal tegenover het huis van Richard Pafraet. Een bijzonder stuk is ook de *Spiegel der Zeevaerdt* van Lucas Waghenaer met kaarten, maar ook met maanstandtabellen en een sterrenhemel. De atlas is in 1588 gedrukt in Leiden, 'Inden Plantijnsche druckerye by Francoys van Ravelengien'.

Schatkamer in bedrijf

Dinand Webbink kiest de onderwerpen en objecten voor de Schatkamer, waarbij hij advies inwint bij conservator en incunabel-specialist Ina Kok en oud-directeur en Erasmuskenner Jan Bedaux. Teksten komen tot stand in samenwerking met een klein team vrijwilligers, elk met hun eigen expertise - zo werken daarin een muziekhistorica en een classicus. De voorbereiding van een nieuw onderwerp kost een maand en bestaat uit het kiezen van de objecten en het schrijven van de begeleidende teksten en bijschriften. De inrichting wordt verzorgd door medewerkers van de afdeling behoud, dat wil zeggen restauratoren.

De Schatkamer heeft geen papieren catalogus of vouwblad, maar wel een audiotour en een app die je door de tentoonstelling voert. PR-medewerker Anne Hurenkamp zorgt ervoor dat de Schatkamer met hedendaagse middelen toegankelijk is. De app geeft de bezoeker de gelegenheid thuis alles nog eens rustig te bekijken en na te lezen. *Social media* als Facebook zijn volgens Hurenkamp een effectieve manier om bekendheid te geven aan de Schatkamer, maar ze timmert ook op andere manieren aan de weg. De Schatkamer is opgenomen in de rondleidingen van de vvv en de gidsen zorgen ervoor dat hun gasten er een blik in kunnen werpen. Het project heeft in de lokale en regionale pers de nodige aandacht getrokken en ook de landelijke televisie heeft intussen belangstelling getoond.

De opening van de Schatkamer viel nagenoeg samen met de onverhoopte sluiting van het Historisch Museum De Waag, maar Dinand Webbink ontkent de suggestie van *De Stentor* dat de Athenaeumbibliotheek met de Schatkamer in het museale gat stapte dat daardoor ontstond. Zijn plan was al uitgewerkt voordat het gemeentebestuur in 2013 besloot het museum op te heffen. Het is de bedoeling om ook in De Waag een schatkamer in te richten. Als dat gebeurt heeft Deventer dus twee Schatkamers, maar helaas geen museum.

Postscriptum

De Athenaeumbibliotheek staat aan de vooravond van een ingrijpende reorganisatie, want op 1 januari 2016 eindigt het samenwerkingsverband met Hogeschool Saxion. In een recente hoofdlijnennota schetst het college van burgemeester en wethouders de toekomst van de bibliotheek. De gemeente blijft eigenaar van de collectie, maar geeft die in bruikleen aan de Stichting Openbare Bibliotheek die het beheer, de ontsluiting en de dienstverlening zal verzorgen. Voor presentaties als die van de Schatkamer worden de Stichting Het Deventer Verhaal en de Stichting De Leeuwenkuil verantwoordelijk. De eerste is een museaal ‘productiehuis’, dat in 2014 in de plaats is gekomen van het historisch Museum De Waag en ‘op locatie’ historische tentoonstellingen gaat organiseren. De tweede is verantwoordelijk voor de stedelijke kunst- en erfgoededucatie. De bibliotheek blijft gevestigd op het huidige adres.

‘Loden letters’ is te zien van 9 maart tot en met 27 juni. Adres: Klooster 3, Deventer. Openingstijden: maandag tot en met vrijdag van 09.00 tot 17.00 uur. Toegang gratis. Zie ook www.sabinfo.nl.

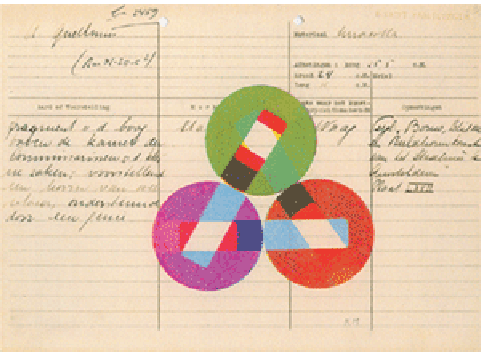
Hans Peeters, *Romantiek en mythevorming rond een bibliotheek. 450 jaar Stads- en Athenaeumbibliotheek 1560-2010*. Deventer, Stadsarchief en Athenaeumbibliotheek, 2010.

Jeanette M. Hollaar, 'Richard Pafraet', *De Boekenwereld* 29 (2012/13) nr. 2, p. 74-84.

Henk Slechte, 'Tien eeuwen topstukken. De rijkdom van Deventer Boekenstad', *De Boekenwereld* 27 (2010/11) nr. 2, p. 73-85.

Studenten Type and Media werken samen met Karel Martens
Marieke van Delft

We realiseren het ons misschien niet zo - maar Nederlandse typografie heeft wereldwijd grote invloed. Niet in het minst omdat in Den Haag, aan de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten (KABK) een excellente masteropleiding Type and Media bestaat, die studenten uit de hele wereld trekt. Deze biedt afgestudeerden een jaar lang een intensieve brede scholing op het gebied van letterontwerp, niet alleen voor drukwerk, maar ook voor interactieve media. In dit cursusjaar, 2014-2015, studeren er dertien studenten uit twaalf verschillende landen. Zij krijgen een gedegen opleiding en werken intensief aan verschillende projecten die samenhangen met het ontwerpen van letters.



Karel Martens, monoprints op oude archiefkaarten van het Stedelijk Museum.

Wim Crouwel en Karel Martens tijdens de opening van de tentoonstelling.

Gerrit Noordzij-prijs

Een project dat om de drie jaar plaatsvindt is de uitreiking van de Gerrit Noordzij-prijs, genoemd naar Gerrit Noordzij (1931) die van 1960-1990 doceerde aan de KABK. De afdeling Type and Media van de academie nam het initiatief tot deze prijs. Nadat Noordzij zelf als eerste in 1996 een prijs voor zijn totale oeuvre ontving, wordt sindsdien iedere drie jaar een naar hem genoemde prijs toegekend aan een succesvol ontwerper, die daarnaast ook docent en publicist is op het terrein van letters en typografie. De prijsuitreiking wordt georganiseerd door de KABK in samenwerking met Museum Meermanno | Museum van het Boek, onder auspiciën van de dr. P.A. Tiele-Stichting. De daadwerkelijke prijs bestaat uit een huldiging door de vorige winnaar. En drie jaar later - bij de volgende editie - volgt dan een tentoonstelling en

een publicatie. Bovendien wordt een symposium over het werk van de winnaar georganiseerd. Dit alles om de achtergronden van het succes van de laureaat te delen met studenten en jonge vakgenoten.

Voor de studenten Type and Media betekent dit een flinke klus, want zij worden ingeschakeld voor het maken van de tentoonstelling en de publicatie onder de bezielende leiding van Jan Willem Stas, die jarenlang als coördinator aan Type and Media verbonden was, maar het afgelopen jaar met pensioen ging. En als je bedenkt dat het studiejaar in september begint en de Gerrit Noordzij-prijs begin maart wordt uitgereikt, wordt duidelijk veel tot stand gebracht in weinig tijd.

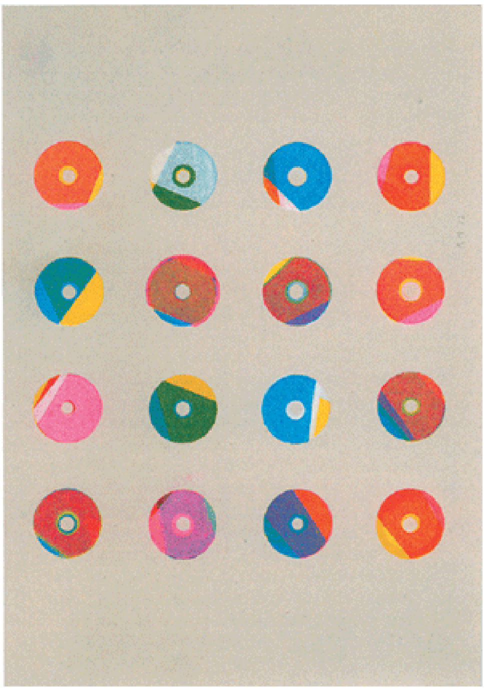
Karel Martens

In 2012 werd de Gerrit Noordzij-prijs toegekend aan ontwerper Karel Martens (Mook en Middelaar, 1939) voor zijn veelzijdige activiteiten op het terrein van het boek. Martens gaf talloze boeken vorm voor uitgeverij SUN en ontwerpt al jarenlang het architectuurtijdschrift *OASE*, in samenwerking met (oud)studenten. Verder ontwerpt hij postzegels en munten, (typo)grafische toevoegingen aan gebouwen en doet hij druk-experimenten (monoprints) - dat alles in een herkenbare stijl met een eigenzinnige, kleurige vormtaal. Sinds 1977 is hij ook docent, eerst aan ArtEZ, de Arnhemse kunstacademie, en later aan prestigieuze ontwerp-opleidingen als de Jan van Eyck Academie in Maastricht en Yale University School of Art in New Haven (VS). In Arnhem zette hij een masteropleiding typografie op, de Werkplaats Typografie. Al deze activiteiten waren reden om hem in 2012 met de Gerrit Noordzij-prijs te eren. Dus was het in 2015 tijd voor een tentoonstelling over zijn werk en een publicatie. En zoals gezegd: voor de realisatie hiervan worden studenten van de opleiding Type and Media ingeschakeld.

Een studente uit Moskou

Katerina Kochkina is een van de studenten uit het cursusjaar 2014/2015. Ik interviewde haar over haar ervaringen bij het realiseren van de tentoonstelling en het boek over Karel Martens. Maar eerst wilde ik weten om welke reden zij koos voor de opleiding Type and Media in Den Haag. Want Kochkina komt uit Moskou. Dat zij typografie studeert in Den Haag is sowieso bijzonder,

want de opleiding die ze in Rusland volgde lag op een heel ander vlak. Ze bezocht geen kunstacademie, maar studeerde af als journalist aan de Lomonosov Universiteit in Moskou. Tijdens haar studie volgde ze ook een vak Media en Design - niet zozeer om zelf ontwerper te worden, maar om als journalist meer begrip te hebben voor ontwerpers en goed met hen te kunnen communiceren. 'Want', stelt ze, 'zeker tegenwoordig zijn tekst en ontwerp onlosmakelijk met elkaar verbonden.' De opleiding aan deze universiteit was vrij experimenteel. Studenten bekwaamden zich niet in één maar twee disciplines, vooral de combinatie van design en media.



Karel Martens, monoprint.

Martens' gereedschap.

Van journalist naar typograaf

Op haar opleiding gaf een van de beste ontwerpers uit Rusland les, Alexander Tarbeev, die een grote invloed heeft: bijna alle Russische grafisch ontwerpers zaten ooit bij hem in de klas. Het jaar van Kochkina aan de Lomonosov Universiteit bestond slechts uit acht studenten die drie en een half jaar lang intensief les kregen van Tarbeev. Hij inspireerde haar om voor haar afstudeerproject een eigen letter te ontwerpen - voor een schrijvend journalist een opvallende keuze. Kochkina realiseerde zich toen dat ze meer typograaf dan journalist was. Hoewel ze vrijwel geen ervaring had, lukte het haar om na haar afstuderen een stageplek te vinden bij twee ontwerpstudio's in Moskou, onder andere bij DesignDepot (www.designdepot.ru).

Begonnen als manusje van alles was ze na drie jaar artistiek leider van de studio - een flitsende carrière, mede doordat ze zich in de avonduren steeds meer techniek en kennis eigen maakte. Vervolgens werd ze gevraagd om ontwerpen te doceren aan een prestigieuze designopleiding in Moskou, de British Higher School of Art & Design. Steeds meer werd ze het design ingetrokken, maar haar hart lag bij de letters. Ze besloot een stap terug te doen en letterontwerpen te gaan studeren. Dan zijn er wereldwijd twee plaatsen die in aanmerking komen: de Universiteit van Reading met een meer wetenschappelijke aanpak, en de KABK waar het experiment en creativiteit hoog in het vaandel staan. Voor Kochkina was de keus gemakkelijk: het moest de KABK worden.

Nederlands design in Moskou

Ik was benieuwd of Kochkina al van Karel Martens gehoord had voor ze naar Den Haag kwam. 'Jazeker', antwoordde ze, 'Nederlandse ontwerpers zijn tegenwoordig erg populair in Moskou en hun werk is bekend.' Zo stuitte ze op een gegeven moment op Karel Martens. Ze was meteen verkocht! 'Zijn ontwerpen zijn zo fris, krachtig en helder - ze trekken meteen de aandacht. Het werk lijkt eenvoudig, maar je kunt er zoveel uithalen!' Ze vertelt dat Russische ontwerpers het ontwerp vaak ingewikkeld en te 'literair' te maken: Russen zijn meestal meer geïnteresseerd in het achterliggende verhaal dan in het ontwerp zelf.

Het werk van Martens staat daar lijnrecht tegenover. Dat gaat over vorm, kleur, ruimte, ritme en compositie. Het spreekt voor zichzelf. 'Je snapt het niet, maar als je ernaar kijkt, wil je blijven kijken', aldus Kochkina. Martens' werk liet haar niet los en daarom pro-

beerde ze aangenomen te worden op de Werkplaats Typografie, de masteropleiding die Martens oprichtte aan de kunstacademie ArtEZ in Arnhem. Maar ze werd afgewezen - ze had te veel letterontwerpen in haar portfolio en haar werd geadviseerd om toelating te doen bij Type and Media in Den Haag. Voor de zomerschool van ArtEZ in Urbino werd ze wel aangenomen - maar juist dat jaar ontbrak Martens daar vanwege een gebroken heup.

Type and Media

Uiteindelijk koos ze eieren voor haar geld en solliciteerde ze bij Type and Media. Ze werd aangenomen in Den Haag, kwam naar Nederland en begon met de opleiding aan de KABK. En tot haar vreugde: op de eerste dag kreeg ze te horen over de activiteiten voor de Gerrit Noordzij-prijs en de bijdrage die de studenten daaraan zouden leveren: een boek en een tentoonstelling over ... Karel Martens! Via een omweg ging ze nu toch daadwerkelijk met hem aan het werk. De dertien studenten werden in twee groepen verdeeld: de ene zou gaan werken aan de publicatie, de andere aan de tentoonstelling. Kochkina werd ingedeeld bij de tentoonstellingsgroep. In de KABK is een prachtige expositieruimte, die de studenten onder begeleiding van Jan Willem Stas en samen met Karel Martens moesten gaan inrichten.

Het werd een bijzonder traject. Martens kwam maandenlang bijna iedere week naar de KABK om alles te bespreken en soms gingen de studenten aan het werk in zijn studio in Amsterdam. Kochkina vond het inspirerend om Martens in zijn eigen omgeving te zien, te midden van alle objecten die hij in de loop der tijd verzameld heeft. En dat zijn er nogal wat: meccano-onderdelen en andere kleine metalen voorwerpen die hij gebruikt om af te drukken, of klokken die door hem getransformeerd worden tot ingenieuze kunstzinnige objecten. Andere voorwerpen inspireren hem juist vanwege hun kleur, vorm en textuur.

Tijdens het werken in zijn studio was goed te zien hoe Martens ontwerpt en hoe hij tot zijn beslissingen komt. En vooral ook: hoe hij doceert. ‘Hij geeft geen les, hij dóet’, legt Kochkina uit. Twee andere studenten die inmiddels aangeschoven zijn - Jasper Terra uit Nederland en Bahman Eslami uit Iran - bevestigen dat. ‘Ik heb vooral van hem geleerd door naar hem te kijken’, zegt Terra, ‘door te zien hoe hij tot een ontwerp komt door steeds meer mogelijkheden weg te strepen.’ Eslami, die zich vooral beziggehouden heeft met de installatie die op een van de muren in de tentoonstelling geprojecteerd werd, voegt eraan toe dat Martens zelf de meeste lijnen voor die installatie uitgezet heeft, maar dat hij binnen die lijnen zijn gang kon gaan.

Bijzondere expositie

Het resultaat van het project was een tentoonstelling over verschillende aspecten van het werk van Martens. Er waren originele mono-prints - veilig achter glas, twee grote vitrines met objecten uit zijn atelier- compleet met zijn klok-objecten, een wandvullende foto van zijn atelier waarbij de rasterpunten vertaald waren in

Martens-iconen en de installatie van Bahman Eslami. In de vitrines lag een kleine selectie uit de honderden door Martens ontworpen boeken. Aan het plafond hingen aan touwtjes de *OASE*-tijdschriften, waar de bezoeker tussendoor kon lopen en de afleveringen door kon bladeren. Op de wand werden de voorbereidende schetsen getoond.

Als ik vraag wie de keuzes voor de tentoonstelling gemaakt heeft, antwoorden de studenten als uit één mond: Martens! Maar, nuanceren ze dan: het ging in dialoog. Zo was de wand met *OASE*-schetsen aanvankelijk niet gepland, maar ontstond het idee in discussie met de studenten. Juist door naar hem te kijken, door te zien hoe hij bijvoorbeeld de objecten in de vitrines ordende of op welke manier hij gedrukt materiaal bij elkaar legde, werd zijn attitude helder, een attitude die belangrijk is als je een goed ontwerper wilt worden. Kochkina besluit met de volgende karakterisering van Martens: ‘Zijn werk is uniek en heel persoonlijk. En zijn benadering is navolgenswaardig: maak je eigen gereedschappen en eigen je die toe. En zie ontwerpen als een dialoog, een gesprek, met hoge en lage tonen en verschillen in intonatie om doel en betekenis te bereiken.’

De tentoonstelling stond slechts een maand, maar de invloed van dit traject op de studenten die hieraan deelnamen werkt door in hun ontwikkeling. Aan het eind van dit jaar gaan dertien jonge mensen de wereld in met deze ervaring in hun bagage en verspreidt het Nederlands ontwerp zich weer verder over de wereld.

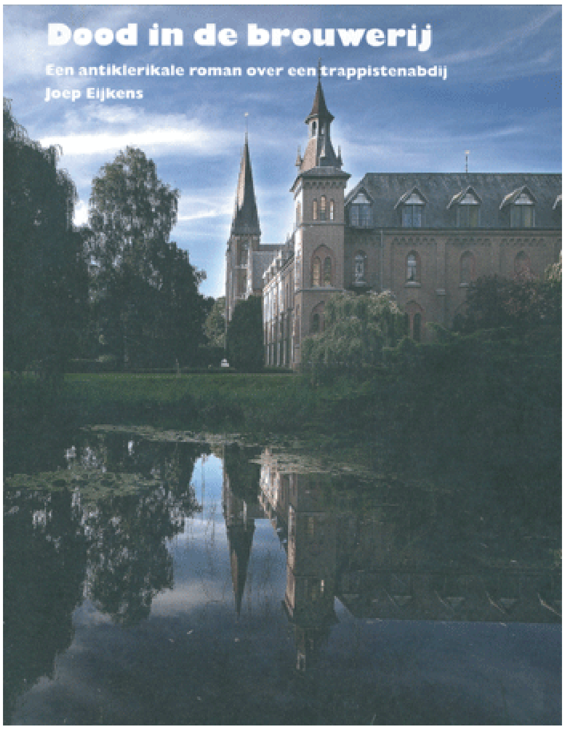
Met dank aan Bahman Eslami, Katerina Kochkina, Jan Willem Stas en Jasper Terra.

De tentoonstelling *Reprint* over Karel Martens was te zien in de Koninklijke Akademie voor Beeldende Kunsten in Den Haag, van 6 maart tot en met 2 april. Tegelijkertijd verscheen: *Reprint Karel Martens*. Den Haag, KABK Type and Media / Amsterdam, ROMA publications, 2015. 63 p., vol illustraties. € 25,-. Informatie over de opleiding Type and Media: www.kabk.nl

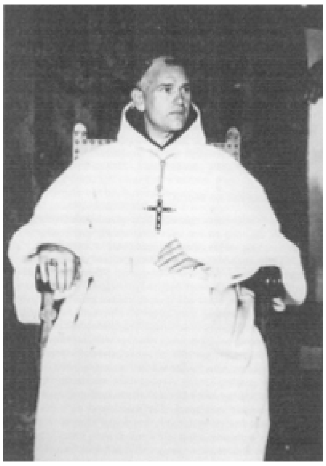
Katerina Kochkina.

Werk van de meester.

Dood in de brouwerij
Een antiklerikale roman over een trappistenabdij
Joep Eijkens



Jaren geleden verdiepte ik mij in het leven van dom Willibrord Verbruggen (1859-1935), de eerste abt van de trappistenabdij Onze Lieve Vrouwe van Koningshoeven. Dit imposante kloostercomplex even buiten Tilburg werd gebouwd tussen 1891 en 1894 en weerspiegelt het groeiende katholieke zelfbewustzijn van die jaren. De neogotische abdij heeft nog steeds een monastieke functie en ontleent haar bekendheid tevens aan het onvolprezen trappistenbier dat er wordt gebrouwen.



Dom Willibrord Verbruggen (1859-1935), de eerste abt van Koningshoeven.

Dom Willibrord was bepaald niet het prototype van een sober levende en van de wereld afgewende kloosterling. Als ware het een privébezit zette hij de onder zijn leiding gebouwde abdij op zijn eigen naam. De flamboyante geestelijke maakte plezierreizen naar het hoge Noorden en diepe Zuiden, en was verwikkeld in hooglopende conflicten met ordebroeders en bierhandelaren. Blijkbaar nam hij het niet zo nauw met het celibaat, hij werd althans beschuldigd van oneerbare relaties met vrouwen. In 1909 was de maat vol en ontzette de paus hem uit zijn abbatiale waardigheid. Dom Willibrord negeerde dat bevel, maar was op den duur toch gedwongen op te stappen. Na een renteniersbestaan in Zwitserland en Frankrijk keerde hij in 1934 terug in de orde en blies het jaar daarop in vrede zijn laatste adem uit in Rome.

Zwijgende broeders

Ik had al veel archiefmateriaal verzameld, vooral in de abdij zelf, toen ik bij een Amsterdamse antiquaar een schotschrift uit 1901 vond met een lange titel: *Onthullingen over de levenswijze van den Eerwaarden Pater Willibrord (Aloysius Verbruggen), Overste van de Abdij der Trappisten te Tilburg, door den gewezen Broeder-Trappist Romuald*. De schrijver was Charles (of Karl) Frech, die de kloosternaam ‘Romualdus’ had gedragen. Als trappist had hij leiding gegeven aan de brouwerij van Koningshoeven, destijds ‘De Schaapskooi’ geheten. Broeder Romuald bleek ongeschikt voor het monnikenbestaan, kreeg ruzie met de abt en verliet het klooster. In zijn pamflet noemt hij dom Willibrord ‘de Wolf in de

Schaapskooi' en vertelt hoe deze 'onmenschelijke' man hem in een krankzinnigengesticht liet opnemen. Ook na de uittreding bleef de abt hem belagen en saboteerde hij zijn voorgenomen huwelijk. De ex-monnik Frech gaf in zijn geschrift de 'Eerwaarde Pater' de volle laag en liet met kennelijk genoegen diens seksuele escapades de revue passeren. Tussen 1900 en 1903 verschenen minstens drie versies van het pamflet, zowel in het Frans als het Nederlands en met verschillende titels.

Gaandeweg kwam ik erachter dat in 1897, drie jaar na de inwijding van de abdij, een andere ex-trappist uit de school had geklapt. Hij zou over Koningshoeven een sleutelroman hebben geschreven waarin Verbruggen eveneens aan de schandpaal werd genageld. Het boek ontbrak in de bibliotheek van Koningshoeven, wellicht om die reden - om het onder ogen te krijgen moest ik naar de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam. Het bleek een werkje van 110 pagina's, getiteld *Miserecordiam Ordinis! De barmhartigheid van de orde der 'Zwijgende Broeders'.* Volgens de ondertitel ging het om een 'kloosterdrama uit den tegenwoordigen tijd', geschreven door 'Georgius'. Het eerste woord van de titel is trouwens foutief gespeld - *Miserecordiam* had *Misericordiam* moeten zijn.

Onwelriekende waarheden

'Mijn doel en innigste wensch is, dat dit boekje in handen kome van hen, van wien een dierbaar familielid verdwaald geraakte achter de muren der Abdij van K...... hoeven', zo lezen we in het voorwoord.[1] 'Ter wille der waarheid en duidelijkheid was ik genoodzaakt enkele scènes eenigszins realistisch te schetsen. Mocht ik zoodoende een

Georgius, *Miserecordiam Ordinis! De barmhartigheid van de orde der ‘Zwijgende Broeders’*, Amsterdam, A. van Klaveren, [1897]. Bijzondere Collecties van de UvA.

onder
Abdij Koningshoeven, vooraanzicht. Foto Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed.

rechts

***Van Klaveren's Realistische Bibliotheek*, naar een ontwerp van Albert Hahn. De catalogus stamt uit 1906, toen Dirk Buys al veertien jaar eigenaar was van uitgeverij Van Klaveren. Bijzondere Collecties van de UvA.**

mijner gevoelige lezers of lezeressen kwetsen, dat hij of zij zijn of haar neus optrekke, hoog, zeer hoog, (een beroemd schrijver noemt die manoeuvre een triumf der fatsoenlijkheid), mijn werk ter vure doeme en zijne of hare handen wasschen in een désinfecteerend watertje. In zijne of hare gebeden gedenke men den Schrijver.'

De nietsvermoedende lezer kreeg inderdaad heel wat voor zijn kiezen: homoseksuele betrekkingen tussen een pater en een boerenknecht, zelfmoord, schijnheilige monniken, door overwerk afgebeulde lekebroeders en een tirannieke abt. Alles werd in geuren en kleuren beschreven door iemand die de abdij van binnenuit kende en niet schroomde man en paard te noemen. Bepaald geen vrijblijvend romannetje. Pater Seraphinus Lenssen (1891-1960), de begaafde chroniqueur van Koningshoeven, vatte het aldus samen: 'Een gemeen pamflet, maar met een kern van waarheid'. Heeft dom Willibrord het boek gekend en het wijselijk doodgezwegen? Hij schoot er weinig mee op om slapende honden wakker te maken en bovendien was de kans klein dat Brabantse katholieken deze ontheiliging van Koningshoeven onder ogen kregen.

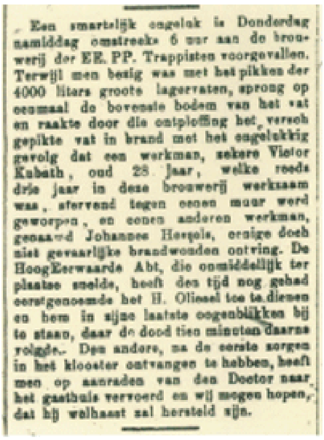
Die kans was des te geringer omdat *Miserecordiam Ordinis!* verscheen bij de Amsterdamse uitgever A. van Klaveren, wiens fonds nogal pikant was. Hij legde zich toe op 'realistische' romans en populair-wetenschappelijke werken over seksualiteit, beide in meer of mindere mate verkapte pornografie. Toen *Miserecordiam Ordinis!* in 1897 uitkwam, was Albert van Klaveren overigens al zes jaar overleden. In 1892 was zijn bedrijf overgenomen door Dirk Buys Dzn, die zelf een drukkerij annex uitgeverij had. Buys liet de firma A. van Klaveren in naam voortbestaan en versterkte haar pornografische inslag. Voor het oog van de wereld was Buys directeur van drukkerij De Nieuwe Tijd, uitgever van het keurige literair-wetenschappelijke maandblad *Het Leven* en socialist van het eerste uur; onder het mom van Van Klaveren publiceerde hij boeken die het daglicht niet of nauwelijks konden verdragen.

Miserecordiam Ordinis! bevat genoeg erotiek om in die laatste categorie te vallen. In een catalogus van Van Klaveren uit 1902 werd het aangeboden tussen een *Atlas der in- en uitwendige deelen van het menschelijk lichaam* - waaronder de geslachtsdelen - en een *Beknopte schets der ontwikkeling en geboorte van het kind.* Brave Brabantse katholieken werden niet geacht zulke prikkelende lectuur tot zich te nemen, al valt niet uit te sluiten dat ze dat stiekem toch deden. De firma A. van Klaveren bood haar clientèle de discrete mogelijkheid om boeken 'onder couvert' te ontvangen.

Het Amsterdamse exemplaar is voorzien van een stempel van de Evangelische Maatschappij, een zeer protestantse en antikatholieke organisatie. Zij beschouwde de sterke toename van het aantal kloosters als een groot gevaar voor het vaderland. F.G. Lagers, redacteur van haar in 1896 opgerichte huisblad *De Protestant*, had al in 1883 de brochure *De kloosters van Nederland* het licht doen zien. Hij bestreed het uitdijende kloosterwezen te vuur en te zwaard en plaatste grote vraagtekens bij de 'kloosterzedelijkheid', Georgius' boek was ongetwijfeld koren op de molen van de Evangelische Maatschappij.

Exploderend biervat

Op zondag 4 februari 1894 plaatste de *Tilburgsche Courant* het volgende bericht:


Een smartelijk ongeluk is Donderdag namiddag omstreeks 6 uur aan de brouwerij der EE. PP. Trappisten voorgevallen. Terwijl men bezig was met het pikken der 4000 liters groote lagervaten, sprong op eensmaal de bovenste bodem van het vat en raakte door die ontploffing het versch gepikte vat in brand met het ongelukkig gevolg dat een werkman, zekere Victor Kubath, oud 28 jaar, welke reeds drie jaar in deze brouwerij werkzaam was, stervend tegen eenen muur werd geworpen, en eenen anderen werkman, genaamd Johannes Hespels, eenige doch niet gevaarlijke brandwonden ontving. De HoogEerwaarde Abt, die onmiddelijk ter plaatse snelde, heeft den tijd nog gehad eerstgenoemde het H. Oliesel toe te dienen en hem in zijne laatste oogenblikken bij te staan, daar de dood tien minuten daarna volgde. Den andere, na de eerste zorgen in het klooster ontvangen te hebben, heeft men op aanraden van den Doctor naar het gasthuis vervoerd en wij mogen hopen, dat hij welhaast zal hersteld zijn.

> Een smartelijk ongeluk in Donderdag namiddag omstreeks 6 uur aan de brouwerij der EE. PP. Trappisten voorgevallen. Terwijl men bezig was met het pikken der 4000 liters groote lagervaten, sprong op eenmaal de bovenste bodem van het vat en raakte door die ontploffing het versch gepikte vat in brand met het ongelukkig gevolg dat een werkman, zekere Vietor Kubath, oud 28 jaar, welke reeds drie jaar in deze brouwerij werkxaam was, stervend tegen eenen muur werd geworpen, en eenen anderen werkman, genaamd Johannes He[...]sels, eenige doch niet gevaarlijke brandwonden ontving. De Hoog Eerwaarde Abt, die onmiddellijk ter plaatse snelde, heeft den tijd nog gehad eerstgenoemde het H. Oliesel toe te dienen en hem in zijne laatste oogenblikken bij te staan, daar de dood tien minuten daarna volgde. Den endere, na de eerste zorgen in het klooster ontvangen te hebben, heeft men op aanraden ten den Doctor naar het gasthuis vervoerd en wij mogen hopen, dat hij welhaast zal hersteld zijn.

Het was een geluk bij een ongeluk dat dom Willibrord de stervende Victor nog net op tijd de sacramenten kon toedienen. Diens tragische dood wordt in *Miserecordiam Ordinis!* overgedragen op Ulrich, de hoofdpersoon van de roman. Daarnaast zijn Ulrichs wederwaardigheden ontleend aan de kortstondige kloostercarrière van broeder Georgius, die bij de Burgerlijke Stand stond ingeschreven als Everhard Staudenmaijer. Hij werd op 20 januari 1861 in Amsterdam geboren als zoon van een Duitse, vermoedelijk protestantse, immigrant en diens Nederlandse echtgenote. Het gezin behoorde tot de arbeidende klasse, de vader wordt omschreven als ‘bediende’.[2]

In het voorjaar van 1896, op 35-jarige leeftijd, liet Everhard zich katholiek dopen - een stap die doet vermoeden dat er in zijn persoonlijk leven het een en ander was gebeurd. Kennelijk hield de bekeerling de wereld voor gezien en was zijn doop bedoeld als toegangsbewijs voor Koningshoeven. Aanvankelijk zou Everhard pater worden, maar na een paar maanden liet hij die ambitie varen en stelde zich tevreden met de meer nederige positie van lekebroeder. Als broeder Georgius kwam hij te werken op het kantoor van de brouwerij onder leiding van pater Johannes-Baptist, de boekhouder. Lang hield de novice het er niet uit, reeds tegen het einde van 1896 verliet hij de abdij. Hij moet op de brouwerij het verhaal van het ontploffende fust en de dood van Victor Kubath hebben gehoord.

Het is de vraag of Staudenmaijer het hele boek zelf heeft geschreven - sommige sappige passages wekken de indruk te zijn geredigeerd door iemand die de smaak van de lezers van het ‘realistische’ genre kende. *Misere-*

cordiam Ordinis! is het verhaal van een jongeman die de hemel op aarde zoekt en belandt in een aardse hel. De auteur gaat nogal drakerig aan de haal met Ulrich. Hij maakt van hem een halve wees, wiens moeder noodgedwongen een zwervend bestaan leidt als cabaretzangeres. Zijn vader heeft hij nooit gekend. De jongen werkt een tijdje op een brouwerij en trekt dan de wijde wereld in, op zoek naar een geluk dat hij nergens kan vinden.

Briefhoofd van brouwerij 'De Schaapskooi', 1891.

Met enige verbazing lezen wij dat hij in Constantinopel scheep gaat naar Algiers, waar hij in een brouwerij zal gaan werken - bier is een constante in zijn leven. Het islamitische Algiers lijkt echter niet de meest voor de hand liggende locatie voor een brouwerij. Ook wekt het bevreemding dat Ulrich aan boord een trappist ontmoet die hem de dwalingen zijns weegs doet inzien. Deze ronselaar met homo-erotische trekjes haalt de jongeman over de wereld af te zweren en zijn ziel veilig te stellen in Tilburg. Wanneer Ulrich door de poort het klooster binnentreedt, is het hem te moede alsof hij een kille gevangenis binnenkomt. In het gastenkwartier, waar hij als postulant de eerste dagen verblijft, hangt een deprimerende en dreigende atmosfeer.

Het geloof van de pater-in-opleiding wordt zwaar op de proef gesteld door het hypocriete en weinig christelijke gedrag van zijn mede-trappisten. Als hij op een maandagmorgen de was moet doen, wordt het hem teveel. De aanblik van de waskuip met vuile monnikenhemden vervult hem met walging. Hij heeft op de gemeenschappelijke slaapzaal meegemaakt hoe die hemden vuil werden:

'Had hij niet gehoord hoe Pater Vincentius, welke juist naast hem sliep, met verrukte, sidderende stem de Heilige Maagd aanriep? "O pia, o dulcis virgo Maria", hoorde hij fluisteren. "Dank, dank", en zijn stroozak ruischte terwijl hij zich eens op de andere zijde legde met de zalige hoop dat de Heilige Maagd hem wel weer met zulk een "genade" mocht deelachtig maken. "Ik wil niet, ik wil niet", hoorde hij weer een paar cellen verder, "mijn kuischheid te rooven, vervloekte satan", bazelde men dan half slapend. Een ander verzocht om "nog meer, nog meer".'

Verschijning van Marie

Ulrich geeft de ambitie op om pater te worden en wordt overgeplaatst naar de lekebroeders. Evenals Everhard Staudenmaijer wordt hij tewerkgesteld op de brouwerij, waar de duivelse Johannes-Baptist alias 'de kleine abt' de scepter zwaait. Zowel dom Willibrord als de prior dansen naar het pijpen van deze pater met zijn 'meisjestronie', die alles doet wat God verboden heeft. Het klooster is voor hem een vrijplaats waar hij zich te buiten kan gaan aan aardse en vleselijke geneugten. Seksueel komt de pater aan zijn trekken in stoeipartijtjes met de boerenknecht Klaas.

De brave Ulrich kan zulke uitspattingen niet verdragen en besluit het zondige Koningshoeven te verlaten. Op een ochtend loopt hij naar het Mariabeeld in de kloostertuin om afscheid te nemen van de beschermvrouwe van het klooster. Zijn gebed tot de H. Maagd wordt op wonderbaarlijke wijze verhoord door een stem aan de andere kant van de kloostermuur:

'"Mot je mij hebben? Roep je mij?", klonk een jeugdige stem hem spottend toe. Verbaasd richtte hij zijn betraand gelaat in de hoogte en keek in een vol, frisch lachend meisjesgezicht, wat boven den muur uitstak. "Verduiveld wat een lieve jongen, wat jammer dat hij rokken aan heeft. Hé, krullebol, als jij een broek aantrekt mag je met me doen wat je wil. [...] Zeg, lieve broeder, loop daar de muur langs en kruip dan het rasterwerk door. Ik wil, ik moet je spreken. Hier zoo op dien muur geleund houd ik het niet langer vol, mijn melkinrichting gaat me pijn doen."'

De karakteristieke mouttoren van Koningshoeven. De mout - ontkiemde gerst die de grondstof is voorde bierbereiding - werd in deze toren verwarmd en gedroogd. Foto Ron Maijen.

Het is duidelijk dat deze aardse Marie door toedoen van de hemelse op zijn weg is gekomen. De reddende engel brengt Ulrichs hoofd op hol en hij besluit met haar te trouwen. Na zijn uittreding wil hij de kost verdienen als uitwonende knecht op de brouwerij van Koningshoeven. Dankzij Marie lijkt Ulrich alsnog het

geluk te vinden, maar de trappisten zijn niet van plan hun prooi te laten gaan. Zij bekokstoven zijn ondergang, zij brouwen een drankje dat zijn gevoelige ziel vergiftigt. Pater Johannes-Baptist maakt Ullrich wijs dat Marie een slet is die zich met jan en alleman afgeeft. Tot overmaat van ramp confronteert dom Willibrord hem met een verschrikkelijk geheim: hij is een buitenechtelijk kind. En, vervolgt de abt, Ulrich zal begrijpen dat zo'n 'bastaard' niet in loondienst in de abdij kan werken - hij kan dus het beste maar weer intreden.

De brouwerij van de abdij, met links de mouttoren. Foto Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed.

Het drama van het buitenechtelijke kind mag in een negentiende-eeuwse sensatieroman natuurlijk niet ontbreken. De literaire stoplap is in *Miserecordiam Ordinis!* de druppel die de emmer van Ulrichs leed doet overlopen. Volkomen overstuur loopt de jongeman het bos achter de abdij in. Hij komt tot rust, maar het is de rust van iemand die de wereld al vaarwel gezegd heeft.

Teruggekeerd in de brouwerij zet hij een ketel met pek op het vuur. Hij wil een groot vat 'pikken', zegt hij tegen pater Johannes-Baptist die, tevreden over zoveel ijver, ter kerke gaat. Bij het pikken wordt het inwendige van een fust bedekt met een laagje pek, om lekken te voorkomen en om te verhinderen dat het bier in aanraking komt met de buitenlucht. Het ongeluk van Victor Kubath wordt in de roman omgezet in zelfmoord: Ulrich laat het ingesmeerde vat in de brand vliegen en met een steekvlam ontploffen, waarbij hij dodelijk gewond raakt. De toegesnelde abt probeert hem op de valreep nog het Heilig Oliesel toe te dienen, maar de ongelukkige duwt 'de hatelijke hand' weg en sterft.

Heeft het negentiende-eeuwse Frankrijk vele antiklerikale romans voortgebracht, in Nederland zijn ze schaars. Everhard Staudenmaijer was geen groot schrijver, maar zijn curieuze roman is het waard aan de vergetelheid te worden ontrukt. We weten niet hoe het hem verder is vergaan. In het voorwoord van *Miserecordiam Ordinis!* kondigt hij aan dat bij voldoende belangstelling een tweede deel zal verschijnen over zijn ervaringen. Kennelijk ontbrak die belangstelling of had de auteur met deze eersteling zijn literaire kruit verschoten. Andere geschriften van hem worden nergens vermeld, al kan hij natuurlijk onder pseudoniem hebben geschreven. Tijd en plaats van zijn overlijden zijn onbekend. Misschien vertrok hij in het voetspoor van zijn personage Ulrich naar Algiers om daar brouwer te worden, of soldaat in het Vreemdelingenlegioen...

Eindnoten:

1 De auteur schrijft steeds *K...... hoeven*. De zes puntjes komen in aantal overeen met de ontbrekende letters.
2 Genealogische gegevens welwillend ter beschikking gesteld door mevrouw P.M. Marbus-Staudenmaijer.

Column
Gerard Unger, dé letterpofessor
Henk Gianotten

Letterontwerper Gerard Unger (1942) is nog steeds zeer actief. Van 2006 tot 2012 was hij namens de dr. P.A. Tiele-Stichting bijzonder hoogleraar typografische vormgeving aan de Universiteit van Leiden, waar hij in 2013 promoveerde. Het is dat Nederlandse universiteiten hoogleraren na hun zeventigste verjaardag beleefd vragen te stoppen, anders zou hij zijn doorgegaan. Wel begeleidt hij in Leiden nog studenten die binnenkort hopen te promoveren. Aan de universiteit van het Engelse Reading is hij al 22 jaar gasthoogleraar en hij hoopt dat nog lang te kunnen continueren. Typografie en in het bijzonder de vorm en leesbaarheid van letters heeft zijn bijzondere aandacht. Unger groeide op in Arnhem, waar zijn vader een commerciële functie had bij de Enka (later AKU, nu AkzoNobel) en tevens verantwoordelijk was voor de bedrijfspublicaties. Zijn opa was zetter en dat verklaart wellicht zijn bijzondere interesse voor letters, die hem ertoe bracht op de Rietveld Academie in Amsterdam typografie en letterontwerp te gaan studeren. In die tijd bezocht hij regelmatig de Lettergieterij Amsterdam en kwam daar in aanraking met professor Willem Ovink, esthetisch adviseur, en letterontwerper Leo Smit. De beroemde Tetterode Collectie - nu onderdeel van de Bijzondere Collecties van de UvA - bevond zich toen nog in het bedrijfsgebouw aan de Bilderdijkstraat. Na zijn afstuderen werkte Unger bij ontwerpstudio Total Design onder Wim Crouwel en in 1972 besloot hij zich zelfstandig te vestigen als grafisch ontwerper.

Kathodestraalbuis

Tot die tijd werden vrijwel alle letterontwerpen gemaakt voor de boekdruktechniek, waarbij de speciale kenmerken van het drukprocedé zeer belangrijk waren. Toen de eerste analoge fotozetmachines op de markt kwamen, gebruikte men het bestaande letterontwerp om daar beelddragers voor fotozetsel van te maken. De Duitse fabrikant Hell maakte de eerste digitale fotozetmachine met een CRT of kathodestraalbuis, waarbij de letters werden opgebouwd in relatief grove puntjes. Deze Digiset gebruikte digitale informatie die werd omgezet naar de kathodestraalbuis; oude letters moesten met behulp van complexe ingrepen worden gedigitaliseerd om ze bruikbaar te maken. Het was duidelijk dat de bestaande letters daar eigenlijk minder geschikt voor waren, maar de gebruikers namen de kwaliteitsbeperkingen voor lief omdat de snelheidswinst enorm was.

In 1974 ontwierp Unger voor Hell de Demos, die optimaal gebruik maakte van de beeldlijnenstructuur van die fotozettechniek. Hij kon dat doen omdat hij zeer nauwkeurig alle stappen in zowel het ontwerp- als productieproces voor de fotozetmachine had bestudeerd, evenals het verwerkingsproces in de reproductie-afdelingen en de drukkerij. De nieuwe letter was afgestemd op de nieuwste techniek, zodat productiesnelheid aan kwaliteit gepaard kon worden. Hij voorzag in een grote behoefte in de tijd dat men massaal overschakelde van boekdruk naar offset en van loodzetten naar fotografisch zetten.

Restaurant
Bondsdag

De Demos was het eerste lettertype dat Unger in 1974 voor Hell maakte. De Duitse overheid gebruikte deze letteren de Praxis vele jaren voor haar huisstijl.

Rensburg

De Swift is populair bij vormgevers van kranten en tijdschriften. Zo gebruikt het dagblad *Trouw* de Swift als tekstletter.

Hogerhuis
Barbeque

De Coranto van Unger is ontworpen als krantenletter.
De Vesta-fonts van Unger hebben een groter contrast en zijn veel levendiger dan de veelgebruikte Helvetica en Arial. Er is ook een Big Vesta voor kleine lettergroottes.

Advocaat
Hiemslag

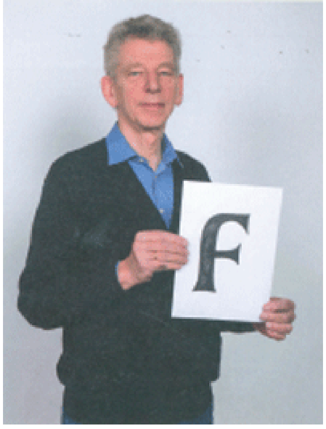
De Alverata is gebaseerd op middeleeuwse inscripties, heeft ruim 1100 verschillende tekens per font en kent ook lettertekens in het Grieks en Cyrillisch.

Huidarts
Bogelink

Unger ontwierp twee varianten van de Alverata, de Informal en de hier getoonde Alverata Irregular. De Alverataletters hebben zes verschillende vetheden.

Unger volgde de technische ontwikkelingen op de voet en stelde

met drukexperimenten nauwkeurig vast hoe het letterbeeld veranderde in de fases van ontwerp en verdere verwerking. Dat verklaart wellicht waarom zijn letters zo goed voldoen aan de specifieke gebruiksdoelen. De geschiedenis van de letter en het letterontwerp is zijn andere belangrijke interessegebied, waarbij hij zich niet uitsluitend richt op West-Europese talen maar ook samenwerkt met letterontwerpers in andere schriften zoals het Arabisch.



Gerard Unger.

Die brede kennis en ervaring maakt hem tot een begenadigd docent, niet alleen aan de Universiteit van Leiden maar ook - tot 2007 - aan de Rietveld Academie. Hij is nog steeds een veelgevraagd spreker op internationale congressen, waar hij duidelijke standpunten over typografie en leesbaarheid verwoordt. Zijn boek *Terwijl je leest* (1997) verscheen in vijf talen en is verplichte kost voor studenten.

25 letterfamilies

De schreefletter Demos werd in 1975 uitgebracht en in 1977 volgde de schreefloze Praxis. Beide letters zijn vele jaren gebruikt voor de huisstijl van de Duitse overheid en werden later door Unger geschikt gemaakt voor de huidige digitale techniek, inclusief beeldschermweergave door middel van zogenaamde webfonts. Voor Hell maakte hij in 1985 ook de Swift voor boeken, tijdschriften en advertentietypografie. In de jaren negentig waren de Swift-fonts bijzonder populair bij tijdschriftenvormgevers vanwege de stoere proporties. De Swift wordt in het dagblad *Trouw* nog steeds gebruikt voor de tekst, naast de Lyon van Kai Bernau voor de koppen.

Alle letters voor de oude digitale fotozettechniek werden later door Linotype en Unger aangepast aan de huidige techniek met hogere resoluties en tegelijkertijd werd de verzameling tekens vergroot. Had de oude Swift een repertoire van 260 tekens, Swift 2.0 kent ruim 600 tekens waarmee ruim 30 talen kunnen worden gezet. In totaal maakte Unger ruim 25 letterfamilies, waaronder de Amerigo, Argo, Flora, Hollander, Oranda, Paradox en Vesta. Sommige letters hebben zelfs veertien garnituren en in dat geval zijn er zeven gewichten van licht tot extravet aanwezig en voor elk gewicht is er ook een cursieve versie.

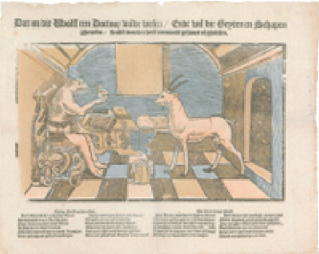
De beroemdste zijn de krantenletters Coranto, Gulliver en Capitolum News (die o.a. wordt gebruikt voor de *Volkskrant*), maar ook andere zijn geliefd bij grafische ontwerpers in binnen- en buitenland. Unger ontwierp ook letters voor bewegwijzering (o.a. voor de ANWB en de Amsterdamse metro) en munten, postzegels en andere waardedocumenten. Als waardering voor zijn werk ontving hij de H.N. Werkman-, de Maurits Enschedé-, de Piet Zwart- en de Gravisie-prijs, evenals meerdere buitenlandse onderscheidingen en een eredoctoraat aan de Universiteit Hasselt in België.

De Alverata

In zijn proefschrift beschrijft Unger de Alverata, een letterontwerp uit de 21ste eeuw met wortels in de Middeleeuwen. Een van de inspiratiebronnen is een inscriptie aan de westgevel van de kathedraal van Pisa. 'Ik heb dat lettertype kunnen ontwikkelen dankzij jarenlange studie van romaanse inscripties en een nog langere praktijk als letterontwerper', aldus Unger. Zulke sporen uit het verleden inspireerden hem tot een eigentijdse letter in drie varianten: de Alverata, de Informal en de Irregular. De verschillen zitten o.a. in de lettervormen en de breedtes. Al met al gaat het om 24 letterfonts die - met inbegrip van Griekse en Cyrillische - ruim 1100 tekens kunnen bevatten. Om ze te kunnen maken werkte Unger intensief samen met specialisten in niet-West-Europese tekens. Het proefschrift toont de nieuwe alfabetten en hun mogelijke toepassingen en is dankzij de talrijke illustraties interessant voor professionals en leken. Het verscheen als een fraaie paperback in het typografische fonds van uitgeverij De Buitenkant en was al snel uitverkocht. Gelukkig ontwerpt Unger nu een schreefloze versie genaamd Sanserata, zodat een geactualiseerde herdruk tot de mogelijkheden behoort.

Gerard Unger werd gevormd in de loodzetperiode, werd bekend in de tijd dat fotografisch zetten en offsetdruk de techniek compleet veranderden, hanteerde de nieuwste DTP- en digitale fontproductietechnieken en maakt nu mee dat zijn letters breed ingezet worden voor beeldschermweergave met behulp van recente webfontsystemen. Met zijn ervaring van ruim veertig jaar, didactische vaardigheden en aimabele uitstraling is hij de beste representant die het Nederlandse letterontwerp zich kan wensen.

Boeken



Anoniem, *Dat nu die wholff een doctoor wilde wesen* [...], ca. 1530-60, houtsnede met boekdruk. Rijksmuseum Amsterdam, RP-P-2013-39-1. Zie De Meyer, p. 82, 345, afb. 37.

Nico Boerma, Aernout Borms, Alfons Thijs, Jo Thijssen, e.a., *Kinderprenten, Volksprenten, Centsprenten, Schoolprenten. Populaire grafiek in de Nederlanden, 1650-1950*

Nijmegen, Uitgeverij Vantilt, 2014 Vormgeving: Piet Gerards Ontwerpers, Amsterdam
Hardcover, 1004 p., 415 afbeeldingen in kleur
ISBN 9789460041846
€ 89,95 / 145,00
Jovce G.H. Zelen

Stoere helden, exotische dieren, olijke ambachtslieden en vrolijk spelende kinderen, ze figureren allemaal op de volks- en kinderprenten die van 1650 tot 1950 erg populair waren in Nederland en België. Voor iedereen zat er wel wat leuks tussen. Omdat deze prenten goedkoop en in grote oplagen geproduceerd werden, konden mensen uit alle lagen van de bevolking zich de aanschaf veroorloven. Het zijn fantastische kunsthistorische en cultuurhistorische documenten. Alles rondom deze populaire volkse grafiek is nu uiteengezet in het lang verwachte standaardwerk *Kinderprenten, Volksprenten, Centsprenten, Schoolprenten. Populaire grafiek in de Nederlanden, 1650-195* (KVCS) door Nico Boerma, Aernout Borms, Alfons Thijs en Jo Thijssen.

In 1962 verscheen *De volks- en kinderprent in de Nederlanden van de 15^{e} tot de 20^{e} eeuw* van Maurits de Meyer, dat tot nog toe gold als het standaardwerk. De Meyer presenteerde uitgebreide prentlijsten van Noord- en Zuid-Nederlandse uitgevers en gaf daarnaast een thematisch-iconografische catalogus. In zijn opvatting waren volksprenten houtsneden met een eenvoudig en naïef karakter, bestemd voor de grote massa en goedkoop geproduceerd tussen 1400 en 1850. Met deze opvatting was hij een kind van zijn tijd, maar ruim vijftig jaar later zijn deze inzichten enigszins veranderd. Niet alleen zijn er veel onbekende volksprenten en uitgevers opgedoken, ook zijn de grenzen van het vakgebied aangepast en de inzichten over de doelgroep aangescherpt. Boerma, Borms, Thijs en Thijssen hebben bijna tien jaar lang hun krachten gebundeld om de huidige stand van zaken in het onderzoek recht te doen. De passie en gedrevenheid van de auteurs heeft geresulteerd in een lijvig en fraai uitgevoerd boekwerk.

Het grootste verschil tussen De Meyers werk uit 1961 en de nieuwe *KVCS* is gelegen in de definitie van het begrip ‘volksprent’. Voor de auteurs van *KVCS* zijn volksprenten meer dan alleen goedkope houtsneden. Volgens hun omschrijving zijn het eenzijdig bedrukte prenten (ca, 30 × 41 cm), voorzien van een beperkte tekst die ondergeschikt is aan het beeld, bedoeld en betaalbaar voor alle lagen van de bevolking. Afgezien van houtsneden kunnen de prenten ook houtgravures, litho's of fotoclichés zijn. Met behulp van deze technieken en procedés kunnen prenten immers goedkoop en in grote oplagen geproduceerd worden. Op grond van deze karakterisering verschuift de *KVCS* het ontstaan van de volksprent van 1400 naar 1650. Volgens de auteurs moet een duidelijk onderscheid gemaakt worden tussen volksprenten en oudere ‘kunstzinnige’ houtsneden. Een prent als de zeldzame houtsnede *Dat nu die wolff een doctoor wilde weien* [...] is hierdoor buiten de boot gevallen. De eerste echte volksprent, met een voorstelling van spinnende varkens, uitgegeven door Jacobus Bouman. dateert in deze benadering uit 1673. Bovendien laten Boerma en de zijnen de volksprent niet eindigen in 1850, maar in 1950. Rond 1850 deden prenten hun intrede die werden vervaardigd met nieuwe en meer industriële technieken. Die modernere volksprenten werden pas omstreeks 1950 volledig verdrongen door prentenboeken en strips.

Door deze verschuivingen dekken de termen volks- en kinderprent niet meer de volledige lading van de beschreven grafiek. Zoals de titel van het boek al aangeeft, hebben de auteurs van *KVCS* ervoor gekozen het bestand aan prenten in vier categorieën te verdelen: kinderprenten, volksprenten, centsprenten en schoolprenten. Met kinderprenten bedoelen zij eenvoudige zeventiende- en achttiende-eeuwse houtsneden (ca. 30 × 41 cm), voorzien van gedrukte teksten die expliciet op kinderen zijn gericht. Veel titels op kinderprenten beginnen bijvoorbeeld met de woorden ‘*Beschouwt hier, kinderen!*’ of ‘*Zie hier, ô Jeugd!*’. Prenten met bijschriften die meer op volwassenen gericht zijn, zoals katholieke heiligenprenten, levenstrappen en spotprenten rekenen zij tot de volksprenten. Schoolprenten ontstonden pas aan het eind van de achttiende eeuw. Deze werden gebruikt op scholen, zowel als beloning als bij aanschouwelijk onderwijs. De voorstellingen en teksten op deze prenten werden veelal bepaald door de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen en waren uitermate braaf van karakter. Centsprenten ontstonden in de negentiende

eeuw - het tijdperk van de industrialisatie. De handpers maakte plaats voor de snelpers, handgeschept papier werd vervangen door machinaal gefabriceerd houthoudend papier en er ontstonden nieuwe druktechnieken. Prenten werden steeds massaler gedrukt en ingekleurd en werden daardoor nog goedkoper. Door hun lage prijs werden ze centsprenten genoemd.

Uitgegeven door Jacobus Bouman, *Dit met gemack sijn kost wil winnen / Die set sijn Varcken aen het spinnen*, 1673, houtsnede met boekdruk. Rijksmuseum Amsterdam, RP-P-OB-82.414.

Uitgegeven door Erven Weduwe Cornelis Stichter, *Dieren en planten*, ca, 1784-1813, houtsneden met boekdruk. Rijksmuseum Amsterdam, RP-P-OB-84.335.

De nieuwjaars- en kermiswensen, actualiteitsprenten en verkoopbiljetten, die doorgaans ook geschaard worden onder populaire grafiek, zijn in deze studie buiten beschouwing gelaten. Als reden geven de auteurs het niet nader toegelichte argument dat De Meyer ze evenmin heeft opgenomen. Daarnaast zijn in *KVCS* prenten weggelaten die wel in het overzicht van De Meyer staan, zoals een aantal gravures. Het argument voor die opzettelijke omissie is dat gravures duurder en dus niet voor het hele volk betaalbaar waren (waarbij men zich kan afvragen of mensen uit de onderste lagen van het volk inderdaad volksprenten kochten). Om dezelfde reden ontbreken het fonds van Reinier en Josua Ottens en dat van Claes Jansz. Visscher. Hoewel deze prenten gegraveerd zijn, hebben zij hetzelfde formaat en tonen zij dezelfde traditionele onderwerpen als volksprenten. Veel van deze gravures hebben later als voorbeeld gediend voor houtsneden. Het voelt als een gemis dat deze prenten, die toch aan het begin van de volksprentencultuur staan, niet meer zijn opgenomen in het overzicht.

Uitgegeven door De Ruyter & Meijer, *Nederlandsche leger*, 1873, kleurenlithografie, Rijksmuseum Amsterdam, RP-P-OB-202.400.

Het boek bestaat uit vijf delen. Het eerste met elf hoofdstukken over de productie, distributie, consumptie en beleving van prenten vormt een uitgebreide inleiding. Slechts enkele zaken blijven daarin onbenoemd. Bij de beschrijving van het gebruik en hergebruik van houtblokken door diverse firma's wordt vermeld dat dertig houtblokken van Philippus I Lecuyer bewaard zijn gebleven in het Limburgs Museum in Venlo en dat het Rijksprentenkabinet twee blokken bezit (afgebeeld op p. 513). Er wordt stilzwijgend voorbijgegaan aan het feit dat veel meer houtblokken bewaard zijn gebleven, zoals de 750 blokjes in de collectie van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap. Verder gaan de auteurs uitgebreid in op de verhalen en moralen die in volksprenten worden verteld. Maar aan prenten die gedrukt zijn van een samenraapsel aan blokjes en dus feitelijk niets vertellen wordt nauwelijks aandacht besteed. Waarom gaven uitgevers dergelijke prenten uit?

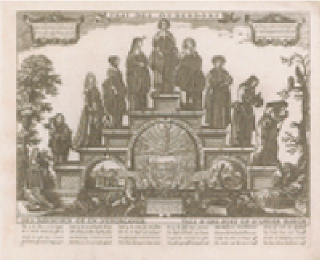
Opmerkelijk genoeg bevat hoofdstuk 10 over de bestudering en waardering van volksprenten veel namen die we ook tegenkomen in hoofdstuk 11 over verzamelaars. Dit zijn onder anderen Frederik Muller, Gerrit Jacob Boekenoogen, Emile van Heurck, W.C. van Kuyk en Maurits de Meyer. François Gerard Waller wordt niet genoemd in hoofdstuk 10. Zijn eigenhandig geschreven register *Nederlandsche Volksprenten in het Rijksprentenkabinet* (Amsterdam 1923) is door de auteurs niet als publicatie beschouwd, hoewel het toch veelvuldig is geraadpleegd door latere onderzoekers, onder wie De Meyer, Vaak hangt een persoonlijke passie en verzameldrang voor volksprenten dus samen met de bestudering ervan. Dat geldt tegenwoordig ook: drie van de vier auteurs van *KVCS* hebben een eigen lemma in hoofdstuk 11.

Deel twee geeft een prachtig overzicht van de 132 drukkers en uitgevers van volksprenten in de Nederlanden. In het derde deel geven de auteurs een overzicht van alle op volksprenten voorkomende onderwerpen. Het arsenaal aan thema's is verdeeld in veertien groepen, te weten: 1) religie, 2) geschiedenis en vorsten, 3) allegorie, 4) humor en satire, 5) beeldverhalen, 6) arbeid en arbeidsleven, 7) militair bedrijf, 8) folklore en traditie, 9) spel en vermaak, 10) natuur, 11) topografie en aardrijkskunde, 12) vervoer, 13) techniek en 14) opvoeding en onderwijs. In dit deel worden verschillende interessante prenten uitgebreider besproken en lezen we over bekende volksverhalen zoals Tijl Uilenspiegel, Tetjeroen en Jan de Wasser. In het

vierde deel - de platenatlas - worden deze veertien thema's uitvoerig geïllustreerd aan de hand van 257 kleurenafbeeldingen. Soms krijgt een stokpaardje van een van de auteurs wel erg veel aandacht, zoals de uitbeeldingen van Sinterklaas (p. 651-656) met maar liefst tien prenten.

Deel vijf bestaat uit de bijlagen - doorgaans bijzaken, maar in dit geval hebben veel geïnteresseerden er reikhalzend naar uitgekeken. Bijlage 1 geeft namelijk alle prentlijsten van de verschillende uitgevers in alfabetische volgorde. Veel fondslijsten die door De Meyer waren opgenomen zijn aangevuld met prenten die sinds 1962 boven water zijn gekomen. Ook nieuw ontdekte fondsen zijn toegevoegd, zoals dat van de firma Felix (zie het artikel van Jo Thijssen in *De Boekenwereld* 30 (2014), nr. 3). De grootste

uitbreiding ten opzichte van de lijsten van De Meyer vormen de uitgeversfondsen met litho's en industriële grafiek, zoals dat van De Ruyter & Meijer en van George Lodewijk Funke. Deze lijsten blijven onvolledig, doordat veel prenten niet bewaard zijn gebleven of nog niet zijn opgedoken. De auteurs zeggen dan ook terecht dat hun overzicht niet volledig is, maar dat ze de stand van zaken geven. Bijlage 2 geeft per thema uit deel 3 (zie hierboven) een overzicht van alle prenten waarop deze onderwerpen voorkomen. Vervolgens geeft bijlage 3 een overzicht van alle wederverkopers en hun uitgevers en bijlage 4 een opsomming van de tot nu toe bekende houtsnijders, graveurs en lithografen. Tot slot geeft bijlage 5 een overzicht van de meeste openbare collecties in Nederland en België waarin zich kinderprenten, volksprenten, centsprenten en schoolprenten bevinden.



Uitgegeven door Claes Jansz. Visscher de jonge, *Trap des ouderdoms*, ca. 1596-1652, kopergravure. Rijksmuseum Amsterdam, RP-P-OB-200.789.

Uitgegeven door Jan Nieuwenhuyzen, *Trap des ouderdoms*, ca. 1743-1756, houtsnede met boekdruk. Rijksmuseum Amsterdam, RP-1923-285.

Bij een uitvoerige en omvangrijke studie als *KVCS* is herhaling onvermijdelijk. Er had ruimte gewonnen kunnen worden door een term niet nog een tweede keer uit te leggen. Zo begint het boek met een voorwoord, inleiding en een eerste hoofdstuk waarin de vier begrippen uit de titel steeds weer opnieuw worden verklaard. Maar al met al bevat *KVCS* de meest uitgebreide introductie op het fenomeen volksprent die nu beschikbaar is. Ook voor de onderzoeker die is ingevoerd in het onderwerp is het boek een onmisbaar naslagwerk. De auteurs tonen duidelijk aan dat de kinderprent, volksprent, schoolprent en cents-prent een blik in de wereld van het kind en die van de gewone man in vroeger eeuwen kan bieden.

Uitgegeven door Johannes Kannewet, *Dees scheepe vaaren over zee / de vissen hebt gij daar ook mee*, ca. 1725-1780, houtsnede met boekdruk. Rijksmuseum Amsterdam, RP-P-2010-235.

Vooralsnog werd in de literatuur, maar ook in de handel bij populaire grafiek, verwezen naar nummers in De Meyer. Extreem zeldzame prenten kregen vaak de vermelding 'n.i.d.m.' (niet in De Meyer). Voortaan zal een verwijzing naar *KVCS* een betere referentie zijn - 'n.i.d.d.b.' (niet in de dikke Boerma), zoals Garrelt Verhoeven, voormalig hoofd conservator van de Bijzondere Collecties van de UvA, bij de presentatie op 15 november 2014 opmerkte.

Lieske Tibbe, *Verstrengeling van traditie en vernieuwing. Kunstkritiek in Nederlands tijdens het fin de siècle, 1885-1905*
Rotterdam, Naio 10 uitgevers, 2014
Gebonden, 304 pagina's, ills. in kleur
ISBN 978-94-6208-132-1
€ 34,50
Jaap Versteegh

Onlangs is het derde van de elf delen *Kunstkritiek in Nederland, 1885-2015* verschenen en dat is om meerdere redenen een heuglijk feit. Ieder deel van deze mooi verzorgde serie bundelt een chronologisch gerangschikte selectie van boeiende artikelen over kunst uit een bepaalde periode. Het is vanuit kunsthistorisch oogpunt interessant om te zien hoe de kunstkritiek zich in de loop der jaren heeft ontwikkeld. Maar de publicatie van deze reeks is vooral van belang omdat hier indirect een antwoord wordt geformuleerd op de steeds terugkerende vraag naar de criteria voor het beoordelen van de kwaliteit van kunst. Om dit te kunnen bepalen moet eerst worden vastgesteld wat kunst is, dan wel behoort te zijn. En daar gaat het hier over.

De opvattingen over kunst zijn in de loop der tijd regelmatig veranderd. Sinds het ontstaan van de kunstgeschiedenis als academische wetenschap, in Nederland vanaf het einde van de negentiende eeuw, zijn er bijna evenveel verschillende

kunsthistorische uitgangspunten geformuleerd als zich kunststromingen hebben ontwikkeld. Om die reden constateerde de kunsthistoricus Ernst Gombrich aan het begin van zijn standaardwerk *The story of Art*: 'There really is no such thing as Art. There are only artists.'

Tot deze conclusie kwam Gombrich in 1950 na de decennialange wildgroei aan de meest uiteenlopende meningen over kunst overzien te hebben. Op zichzelf beschouwd bevatte elke kunstopvatting een kern van waarheid, maar dit riep de vraag op of een kunstwerk wel op zichzelf beoordeeld moest worden. Diende de relevantie van een kunstwerk niet juist bepaald te worden in relatie tot de maatschappij waarin het was gemaakt, omdat slechts dan de kunst op zijn eigen merites beoordeeld kon worden?

Deze fundamentele vraag naar het functioneren van de kunstkritiek dateert uit de periode rond 1900 en klinkt door in de titel *Verstrengeling van traditie en vernieuwing.* Dit derde deel over de Nederlandse kunstkritiek behandelt het *fin de siècle*, om precies te zijn de periode van 1885 tot 1905. De keuze om dit deel in 1885 te laten beginnen hangt uiteraard samen met de oprichting van *De Nieuwe Gids* in dat jaar. Dit tijdschrift maakte al spoedig naam als spreekbuis van

de Beweging van Tachtig. De schrijvers en ook de schilders die daartoe behoorden kregen in dit nieuwe tijdschrift de ruimte en de aandacht die hun in oudere bladen niet werd gegund.

Deze jonge kunstenaars waren van mening dat 'Kunst om de Kunst' gemaakt moest worden. Hierbij richtten zij hun aandacht op het kunstwerk als uitdrukking van gevoel en namen zij afstand van het narratieve aspect. Dit botste met de opvattingen van de oudere generatie, die in de ban was van het verhalende realisme. Dit generatieconflict kwam duidelijk naar voren binnen de redactie van *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, dat vanaf zijn oprichting in 1891 tot 1900 onder leiding stond van Jan ten Brink, een pleitbezorger van het realisme die weigerde aandacht te besteden aan de Tachtigers. Lieske Tibbe, de schrijfster van deze essaybundel, heeft dit conflict buiten beschouwing gelaten, zoals ze meer kenmerkende aspecten uit de bredere context niet behandeld heeft. Zij heeft zich vooral gericht op de verandering van vorm en inhoud in de kunstkritieken van deze periode.

Het belang dat de jongere generatie kunstenaars hechtte aan het kunstwerk als uitdrukking van gevoel bepaalde in grote mate hun mening ten aanzien van de kunstkritiek. Om over kunst te kunnen oordelen, zo meenden zij, was het niet genoeg om verstand van kunst te hebben. Eigenlijk moest je als kunstcriticus zelf kunstenaar zijn, want alleen dan beschikte je over het juiste gevoel. Het wekt dan ook geen verbazing dat in deze periode meerdere kunstenaars kunstkritieken gingen schrijven, zoals Willem Witsen, H.J. Haverman, Richard Roland Holst, Philippe Zilcken en Maurits van der Valk, allen behorende tot de Beweging van Tachtig.

Een van de belangrijkste kunstcritici uit deze tijd, de schilder en graficus Jan Veth, was eveneens een prominent Tachtiger. Hij schreef aanvankelijk voor *De Nieuwe Gids* en later vooral voor *De Kroniek*. Zijn artikelen waren pareltjes van woordkunst, maar iets te veel een opsomming van genuanceerde gevoelsuitdrukkingen om begrepen te kunnen worden. Hetzelfde bezwaar geldt eigenlijk voor *Verstrengeling van traditie en vernieuwing*. Er staan goed gekozen passages in, kenmerkend voor het subtiele taalgebruik van het *fin de siècle*. De commentaren van Lieske Tibbe bieden nuttige achtergrondinformatie, maar het boek in zijn geheel blijft steken in een opsomming van namen en titels. Voor het begrip van de ontwikkeling van de kunstkritiek in deze periode zou meer uitleg over de sociaalmaatschappelijke context verhelderend hebben kunnen werken. Juist in deze periode werd de kunst gekenmerkt door een grote mate van multidisciplinariteit. Wat wij nu leren kennen is een constructie van periodes, keerpunten, stromingen, precieze vertegenwoordigers daarvan, waarderingen en nog veel meer. Een vereeuwiging van een denkbaar verleden. De late negentiende eeuw leent zich goed voor een geschiedschrijving als verklaring van het heden. Het zou interessant geweest zijn als de auteur daar meer aandacht aan had besteed.

De neerlandicus Bernt Luger nam ooit de de vraag ‘Wie las wat in de negentiende eeuw?’ als uitgangspunt voor een analyse van het leesgedrag in de negentiende eeuw. Zo had hier de vraag ‘Wie zag wat in de negentiende eeuw?’ een goed uitgangspunt kunnen vormen voor een analyse van de kunstkritiek. Dan was ook onvermijdelijk de vraag ‘Waarom?’ opgekomen. Die vraag had ik hier graag scherper beantwoord gezien. Maar deze kritische noot laat onverlet dat als bron van informatie dit boek een belangrijke bijdrage vormt aan de geschiedenis van de kunstkritiek in Nederland.

Lowie Brink, *Nederlandse geschiedkundige schoolwandkaarten, tevens supplement op Bibliografie en foto-overzicht van de Nederlandse schoolwandkaarten (1801-1975)*
Nijmegen, Antiquariaat De Wereld aan de Wand, 1014
Honderd genummerde exemplaren, ingebonden door Van Mierlo in Nijmegen
ISBN 978 90 812054 0 5
€ 39, plus € 6,95 verzendkosten
Te bestellen via www.wereldaandewand.nl
Reinder Storm

In 2007 produceerde Lowie Brink het omvangrijke naslagwerk *Bibliografie en fotooverzicht van de Nederlandse schoolwandkaarten (1801-1975)* (Nijmegen, Antiquariaat De Wereld aan de Wand, 390 p.). Niet alleen bevat deze algemene, regionaal geordende publicatie een schat aan informatie en talrijke afbeeldingen, incidenteel wordt ook verwezen naar specifieke exemplaren in openbare collecties met varianten, afwijkende of aanvullende gegevens. Op dit boek is in 2014 een aanvulling verschenen: *Nederlandse geschiedkundige schoolwandkaarten* (Nijmegen, Antiquariaat De Wereld aan de Wand, 199 p.). Tussen beide bibliografieën voor specialisten verscheen van Brinks hand ook nog een aantrekkelijk publieksboek over wand kaarten, onder de enigszins voorspelbare titel *De wereld aan de wand* (Zwolle, Waanders, 2010).

Het hier besproken *Nederlandse geschiedkundige schoolwandkaarten* heeft een andere insteek dan de bibliografie uit 2007. De geschiedkundige wandkaarten waren geweerd uit die eerdere publicatie, omdat deze door hun ‘uitgesproken thematisch karakter, als vreemde eenden in de bijt zouden rondspoken in de regionaal ingedeelde bibliografie’. Nu hebben zij dus een zelfstandige behandeling gekregen. Ongeveer

driekwart van dit boek handelt over het fenomeen van de historische kaart, tegen de algemene achtergrond van het geschiedenisonderwijs, uitmondend in de specifieke aandacht voor de historische schoolwandkaart in het bijzonder.

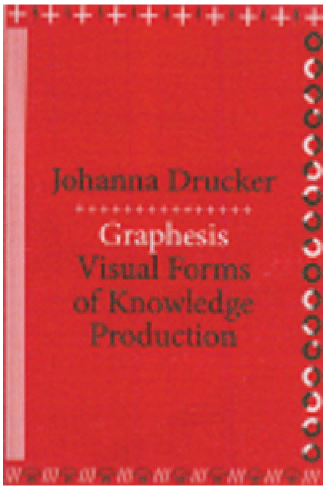
***Nederland vóór en ten tijde der Romeinen.* J.W. De Jongh [1908]. Gedrukt door J. Smulders & Co., Den Haag. Schaal niet vermeld. Nr. 1 in de serie 'Twaalf wandkaarten der vaderlandsche geschiedenis'.**

Hiermee wordt dus niet alleen een bibliografisch georiënteerde inventaris afgeleverd, tevens biedt dit boek een leesbaar en goed gedocumenteerd, historisch overzicht van een verschijnsel waarmee generaties schoolkinderen dag-in dag-uit zijn geconfronteerd. Het was zo'n vanzelfsprekend decorstuk in het leven van alledag, dat men er eigenlijk altijd onoplettend aan voorbijging. Wie met weemoed terugdenkt aan de kaarten die de wanden sierden van zijn of haar oude schoollokaal. wordt verrast door de onverwachte en diepgaande geschiedenis die hierachter vandaan komt.

Johanna Drucker, *Grophesis. Visual Forms of Knowledge Production*
Cambridge (Ma.), Harvard University Press, 1014
Paperback, 216 pagina's, afbeeldingen in kleur
ISBN 978 0 674 72493 8
€ 21,50
Chris Vermaas

Academici doen onderzoek en rapporteren daarover, het liefst in woorden die beschrijven en cijfers die berekenen. Hoe groter de tabellen en hoe complexer de schema's, hoe lastiger de onderlinge verbanden zich laten uitleggen. Inzicht ontstaat sneller als de data worden gevisualiseerd. Maar met deze visuele vertaling gaat de exactheid van de data veelal verloren, wordt de presentatie minder academisch en voor sommigen zelfs lichtelijk verdacht, zo niet waardeloos.

Johanna Drucker stelt in haar *Graphesis* dat veel wetenschappers het visuele aspect van hun presentaties het liefst zouden willen verbergen, terwijl het volle potentieel ervan nog steeds niet wordt benut.



Drucker doceert in Los Angeles aan de University of California en beschrijft in de eerste drie hoofdstukken de geschiedenis van verschillende data-visualisaties. In het vierde spreekt zij over de digitale revolutie die schermen in vele vormen en maten met zich meebracht en onze samenleving overvoert met beelden. Zo zijn wij steeds meer gaan kijken naar niet-fysieke data die van zichzelf geen vorm hebben, en waar wij een grafische uitdrukking voor hebben bedacht. Die data-visualisaties zijn veelal gebaseerd op abstracties, op afspraken met het publiek. Terwijl deze Graphical User Interfaces van de digitale media onze relatie met kennis structureerden, hebben wij nooit eerder in onze geschiedenis in zulke grote hoeveelheden en zo frequent informatie tot ons genomen.

Tegelijkertijd ontstond in de voorbije eeuwen een rijke voorraad aan visuele uitdrukkingsmiddelen voor het codificeren van kennis. De daarmee vormgegeven presentaties van kennis zijn meestal interpretaties, een geconstrueerd betoog in grafische vormen. Dat roept de vraag op of begrip van fundamentele kennis met behulp van grafische tekens feilloos gecodeerd en getransporteerd kan worden.

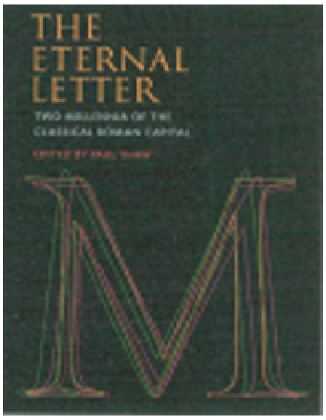
In haar laatste, helaas korte hoofdstuk legt Drucker haar kennistheorie uit over de verschillende manieren waarmee wij de informatie uit data kunnen coderen en verwerken tot een visueel vocabulaire voor intellectuele, literaire en wetenschappelijke waarheidsvinding. ‘Graphesis’ is volgens haar een solide uitdrukkingssysteem dat geconstrueerd is uit ‘graphemen’, de kleinst denkbeeldige grafische bouwstenen. Haar boek spreekt dus niet over de kennis zelf of over de productie ervan, maar over de kennis van de grafische middelen om kennis te transporteren. Kennis voortgekomen uit humanistisch onderzoek, want als wetenschapper is dat haar gezichtspunt.

Druckers academische schrijfstijl bemoeilijkt het lezen van haar boek. Een ander minpunt zijn de afbeeldingen, die veelal direct van het internet geplukt zijn en door hun lage resolutie onverzorgd en te klein zijn. Dan hapert de gewenste visuele kennisproductie en tja, dat kan toch niet de bedoeling zijn van dit zinvolle boek.

Paul Shaw (red.), *The Eternal Letter. Two Millennia of the Classical Roman Capital*
Boston, The MIT Press, 1015
Gebonden, 258 pagina's, rijk geïllustreerd
ISBN 978 0 2610 2901 8
€ 46,95
Paulien Retèl

Toen de Helvetica, de bekendste schreefloze letter, vijftig jaar bestond, werd dat wereldwijd gevierd, zowel binnen als buiten de wereld van de typografie. De herdenking culmineerde in 2007 in de film *Helvetica*, de eerste film meteen letter in de hoofdrol. De leeftijd van vijftig jaar valt echter volledig in het niet bij die van een andere letter: de Romeinse letter die we kennen van de Zuil van Trajanus in Rome - een monument dat inmiddels ruim 1900 jaar oud is. De inscriptie op dit monument is het oudste en beroemdste voorbeeld van de klassieke Romeinse letter, die onder typografen bekend staat als de *capitalis monumentalis* en voor een breder publiek als de letter die model stond voor Times New Roman en Adobe Trajan: twee lettertypes die door hun klassieke vorm en hun eenvoud de wereld van het gedrukte woord domineren, van kranten tot boekomslagen en posters voor Hollywood-blockbusters.

The Eternal Letter valt op door de prachtige illustraties die de invloed laten zien die deze letter in bijna twee millennia heeft gehad, van de Romeinse epigrafiek via de monumenten van Renaissance en Barok en inscripties uit de moderne tijd zoals de tekst van het Monument op de Dam, tot aan Adobe Trajan en Senatus, de lettertypes uit het computertijdperk. De bijdragen zijn geschreven door experts op het gebied van typografie, belettering en steenhouwen, en behandelen het ontwerp van de klassieke Romeinse letter en de verschillende varianten die daarna in de loop der tijden bedacht zijn, de geometrische formules van de vroegste typografen in de vijftiende en zestiende eeuw, de ontwerpen van beroemde typografen als Eric Gill, Jan van Krimpen, Herman Zapf en Matthew Carter tot de invloed van de Trajanusletter in Rusland en de drie generaties lettersnijders in de John Stevens Shop in Newport, Rhode Island.



The Eternal Letter is het eerste deel van de nieuwe reeks ‘Codex Studies in Letterforms’. Het is tevens een ode aan de kracht en het blijvende belang van de klassieke Romeinse letter. Een van de aanbevelingen op het omslag zegt terecht: ‘the most comprehensive, the most thoughtful, and the most entertaining examination of a single set of letters that I have ever read’. Waarvan akte.

Stefan Verwey, *Hoe open ik een boek?*
Amsterdam, De Harmonie, 2014
Gebonden, 176 pagina's, tekeningen in zwart-wit
ISBN 978 90 76174 27 3
€ 17,50
Jos van Waterschoot

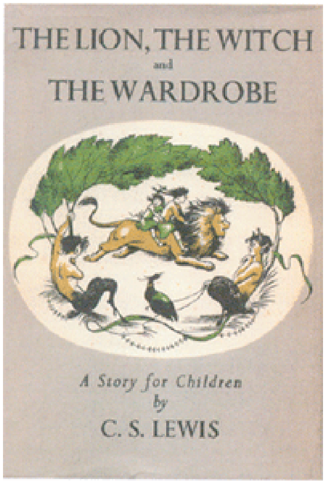
In *Hoe open ik een boek?* pakt *Volkskrant*-cartoonist Stefan Verwey uit met tekeningen waarin het traditionele papieren boek centraal staat. Hij geeft hiermee een vette knipoog naar de cultuurpessimisten die het gedrukte boek dood hebben verklaard of een spoedige dood voorspellen dan wel toewensen. Maar daar blijft het niet bij in deze bundeling van boekencartoons. En passant wordt ook de wereld van de literatuur op de hak genomen - schrijvers, boekverkopers (weggezet op een markt voor oude ambachten) en lezers. Menig cartoon zal een glimlach op uw gezicht toveren, andere wellicht een 'grimlach'. Maar ze zijn allemaal leuk en gevat. Wat te denken van een toerist die in Madurodam vaststelt dat er niet één boekhandeltje te vinden is? Of die meneer die zijn boek (lees: E-reader) kapot laat vallen? Kortom, Stefan Verwey laat ons als lezer van een gedrukt boek zien dat we aan de goede kant staan, maar dat we tegelijkertijd in de ogen van velen tot een bedreigde diersoort behoren. Ik zou zeggen: koop deze fantastische bundel en houdt moedig stand!

Nieuws

Veilingverslag
Edwin Bloemsaat

De reeks veilingen van het afgelopen najaar opende met die van Van Stockum op 5 november. Veilingmeester Peter Pruimers werkt niet met internet, hij heeft de mensen liever zelf in de zaal en het grote aantal aanwezigen geeft hem daarin gelijk. Deze veiling (954 lots) bood een gemiddeld aanbod van boeken en prenten en er werd goed verkocht. Het topstuk, een eerste druk van de zogenaamde ‘Kleine passie’ van Dürer uit 1511 (lot 484) werd niet verkocht. De richtprijs van € 30.000 was kennelijk te hoog voor een exemplaar dat niet echt fris oogde en waaraan ook nog een gravure ontbrak.

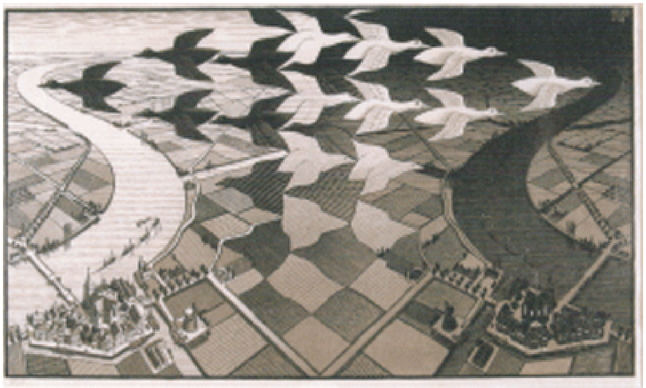
Veiling 340 van Burgersdijk & Niermans werd gehouden op 18 en 19 november 2014. De catalogus bestond uit twee delen (1598 lots), met daarnaast een aparte en rijk geïllustreerde catalogus voor een grote collectie (442 lots) *American & English First Editions*, vaak gesigneerd of van een opdracht voorzien. De meeste boeken waren in uitstekende conditie en mét de voor deze markt zo belangrijke stofomslagen. Je kunt je afvragen of Nederland het juiste land is om zo'n collectie te veilen, maar de grote Engelse en Amerikaanse handel was in de zaal aanwezig en zorgde samen met de biedingen via internet voor zeer volwassen prijzen.



C.S. Lewis, *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. Eerste druk, Londen, Geoffrey Bles, [1950].

Het hoogtepunt was een van de tien auteursexemplaren van William Faulkners *The Marble Faun uit* 1924 (lot 441), die voor € 20.000 werd afgeslagen (richtprijs € 15.000). Om nog een paar uitschieters te noemen: de eerste druk van het eerste deel van C.S. Lewis' *Chronicles of Narnia* (lot 549) - *The Lion, the Witch and the Wardrobe* uit 1950 - bracht € 2800 op (richtprijs € 1500). Van de eerste druk van George Orwells *Nineteen Eighty-Four* uit 1949 waren maar liefst drie exemplaren voorhanden (lot 606-608); de twee met het groene stofomslag gingen voor € 1200 en € 1100 van de hand (richtprijs voor beide € 500) en een exemplaar met het rode stofomslag haalde € 550 (richtprijs € 400). De Russische editie van Boris Pasternaks

Doctor Zhivago (lot 612) met het impressum ‘Milano Feltrinelli’ (= Den Haag, Mouton) 1958 bracht € 2600 op (richtprijs € 150).



M.C. Escher, ‘Dag en nacht’, houtsnede, 1938.

In de reguliere veiling zat een grote sectie Egypte, Midden- en Verre Oosten van meer dan 400 lots, waar zeer goede prijzen gehaald werden. Het topstuk bij de kunst was de ets ‘Dag en nacht’ van M.C. Escher (lot 304), die € 11.000 opbracht (richtprijs € 8000-11.000). Minder duur, maar extreem zeldzaam was een typoscript uit 1925 van de kunstcriticus H.P. Bremmer (lot 103). Het is een beschrijving van de collectie van Hugo Tuteijn Nolthenius, directeur van Calvé en kunstverzamelaar van formaat, waarbij elk object voorzien is van een foto. Het werd ingezet op € 600 en belandde voor € 1300 in handen van een particuliere verzamelaar (richtprijs € 400).

Bij de oude boeken (lots 1177-1598) werd het eerste deel van een collectie uit Turijn geveild, de Rostagni-bibliotheek. Deze boeken zijn afzonderlijk gemerkt in de catalogus en de kwaliteit loopt sterk uiteen; kennelijk heeft een deel lange tijd in een vochtige omgeving gestaan, met als gevolg roest- en watervlekken en bruining van het papier. Maar daartegenover staan zeldzame drukken in soms zeer fraaie banden. Ik ben benieuwd naar de volgende porties!

Titelpagina *Atlas novus*, Amsterdam, Covens & Mortier, ca. 1775.

Zelf heb ik een editie verworven van Gregorius Magnus in drie monumentale groot folio delen, gebonden in rood marokijn uit de zeventiende eeuw (lot 1437). Het

ging mij om de banden, dus heb ik de zeer sterke bruining van het papier op de koop toe genomen. Wel was ik verblijd door de literatuurverwijzing naar Graesses *Trésor des livres rares et précreux*, deel III, p. 150: ‘Cette éd. est préferée (...)’ - ik had dus geen fluceditie in huis gehaald. Thuis pakte ik Graesse er toch nog even bij om te kijken wat er staat op de plaats van die drie puntjes tussen haakjes - ‘a tort’, met andere woorden, deze preferente status is volgens Graesse onterecht. U zult mijn teleurstelling begrijpen, toch een waardeloze editie gekocht. Zo zie je maar hoe belangrijk het is dat een veilinghouder het Frans volledig beheerst!

De sectie oude boeken liep behoorlijk goed. Van de 411 lots gingen er nog wel zo'n 130 retour (een kwart) en werden ongeveer 55 aan een internetbieder toegeslagen. Er waren de tegenwoordig gebruikelijke uitschieters bij de oriëntalia en het topstuk was een indrukwekkende *Atlas Novus* van Covens en Mortier uit circa 1775 met 96 handgekleurde kaarten (lot 1593). Deze werd ingezet op € 9000 en verwisselde van eigenaar voor € 16.000 (richtprijs € 9000).

Veiling 61 van Bubb Kuyper vond plaats op 15-28 november 2014 en de catalogus bestond zoals gewoonlijk uit twee dikke delen (6248 lots). De sectie oude boeken telde dit keer ruim 800 lots (nrs. 2381-3194) en werd in afwijking van de traditie over twee verschillende dagen geveild. Het aanbod in deze sectie lag wat onder het gemiddelde niveau, met veel incomplete en beschadigde boeken. Tijdens de kijkdagen werd ik daar wat iebel van en het was een verademing om nu en dan een boek in handen te hebben dat wel in mooie conditie verkeerde. Toch vielen de prijzen van deze defecte exemplaren me niet tegen, want het waren soms wel zeldzame boeken die voor een fractie van de prijs van een perfect exemplaar te verkrijgen waren.

Georg Everhard Rumphius (1627-1702). Kopergravure door J. de Later.

Enkele hoogtepunten wil ik aanstippen: een fantastisch exemplaar van Rumphius' *Herbarium Amboinense* uit 1750-1755 in vier delen (lot 2539) ging van € 15.000

naar € 27.500 (richtprijs € 15.000-20.000). Een Mercator/Hondius atlas uit 1609 met 151 kaarten (lot 2467) werd afgeslagen op € 10.000 (richtprijs € 10.000-12.000). Een Noord-Frans getijdenboek in het Latijn - handgeschreven op perkament met verluchting, gedateerd rond 1450 en in een mooie zestiende-eeuwse fanfareband (lot 2349) - werd tijdens de veiling niet verkocht, maar vond in de *aftersale* alsnog een nieuwe bezitter voor € 25.000 (richtprijs € 25.000-35.000).

Ten slotte nog een verslag van de Adamsveiling op 24 maart van dit jaar, onder leiding van veilingmeester Piet van Winden. Veilinghuis Adams is qua internetgebruik de tegenpool van Van Stockum. Er is nog wel een kijkdag waarop je in een prettige ambiance de boeken kunt bekijken, maar de veiling zelf verloopt geheel via internet. Dat komt neer op een estafette van schriftelijke biedingen waarvan het lastig is een ‘live’-verslag te maken. De biedingen op de kavels sluiten een minuut achter elkaar op nummer. Biedt er op het laatst nog iemand, dan wordt de termijn voor dat kavel met vijf minuten verlengd, terwijl intussen de andere kavels gewoon doorlopen. Het werkt wel, maar het is een saai en langdurig proces, zonder echte biedgevechten. Een voordeel is wel dat je thuis een glas wijn bij je computer kunt drinken, wat in een veilingzaal verboden is.

Deze veiling (264 lots) bestond grotendeels uit boeken die lang op kasteel Rosendael hebben gestaan. Er werden onder andere zeer zeldzame Nederlandse wiskundige werken uit de zeventiende eeuw aangeboden, die soms hoge prijzen haalden. Hoogtepunt was een convoluut met drie werken uit 1658-1661 van de beroemde wiskundige en almanakberekenaar Dirk Rembrantszoon van Nierop (lot 174), dat € 4400 opbracht (richtprijs € 750-100). Wat opviel was dat de - meestal dure - boeken die met een limiet werden aangeboden nauwelijks werden verkocht, maar als geheel liep de veiling goed. Een onverwachte topper was de eerste geïllustreerde editie van Cervantes' *Don Quichote*, in 1662 verschenen in Brussel (lot 212). Deze bracht € 14.000 op (richtprijs € 1000-1500) en was daarmee tevens het duurste boek van de veiling.

Tweehonderd jaar Koninkrijk

T/m 31 mei is in de Kunsthal Rotterdam de tentoonstelling ‘Tweehonderd jaar Koninkrijk der Nederlanden. Atlas Van Stolk’ te zien. Honderden prenten, tekeningen, foto's, kaarten, cartoons en affiches uit de Atlas Van Stolk tonen het leven van de Nederlander gedurende twee eeuwen Koninkrijk en laten zien hoe hij/zij door de jaren heen naar zichzelf keek.

***Kaasmeisje*, affiche van Sebastian Krüger, 1993. Atlas Van Stolk, Rotterdam.**

Grondlegger van de Atlas is de Rotterdamse houthandelaar Abraham van Stolk (1814-1896). Vanuit zijn passie voor geschiedenis begon hij in 1835 met het verzamelen van beeldmateriaal dat een brede kijk gaf op heden en verleden. De collectie is door diverse generaties Van Stolk voortgezet, bevat nu ruim een kwart miljoen afbeeldingen en wordt nog altijd aangevuld. Inmiddels is de Atlas uitgegroeid tot een van de grootste beeldcollecties van Nederland.

Niet alleen de beeldvorming en opvattingen zijn in de loop van de tijd sterk veranderd, ook de beelddragers zijn door de opkomst van (amateur)fotografie en de populariteit van photoshop aan verandering onderhevig. Beelden van nog niet eens zo lang geleden ogen al snel gedateerd. De afbeeldingen in de tentoonstelling geven een kijkje in de geschiedenis en sluiten aan bij het collectieve geheugen van Nederland. Bij de tentoonstelling is een platenboek verschenen van Emilie van der Maas en Lina van der Wolde.

Kunsthal Rotterdam, Museumpark, Westzeedijk 341, 3015 AA Rotterdam

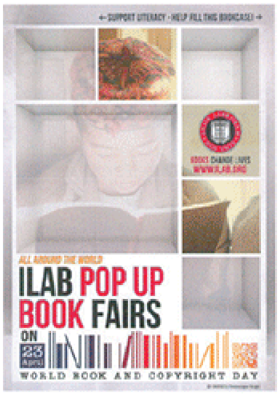
Dinsdag t/m zaterdag 10.00-17.00 uur, zon- en feestdagen 11.00-17.00 uur

Antiquaren met UNESCO wereldwijd in actie voor het boek

Op 23 april gaan wereldwijd antiquaren de straat op om aandacht te vragen voor het oude boek en tegelijk steun te vragen voor activiteiten van de UNESCO. De hele dag organiseren leden van de internationale antiquaren bond ILAB zgn. ‘pop-up fairs’ op straten en pleinen. Ze verkopen oude en bijzondere boeken, kaarten en prenten. Daarnaast wordt de mogelijkheid geboden om ‘virtuele boeken’ te kopen en zo bij te dragen aan de alfabetiseringscampagnes en boekenprogramma's van de UNESCO.

ILAB, en in Nederland de Nederlandse Vereeniging van Antiquaren (NVvA.) sluiten zich hiermee aan bij UNESCO's World Book & Copyright Day, ter bevordering van het lezen en het boek. De antiquarische

activiteiten gaan met de zon mee, beginnend in Nieuw-Zeeland en eindigend op Hawaï.



Cyrus Highsmith tijdens de prijsuitreiking. Foto Henk Gianotten.

Ook in Nederland vindt van alles plaats. In Groningen wordt in de Folkingestraat een straatfeest gehouden, georganiseerd door Antiquariaat Isis. Alle winkels in de straat stellen hun etalage ter beschikking om aandacht te vragen voor het boek en de UNESCO. De Amsterdamse leden van de NVvA zullen van 14 tot 17 uur een varende boekenmarkt bemannen op een grote dekschuit. Deze zal aanleggen op een aantal plaatsen in het centrum, waar passanten in de gelegenheid worden gesteld boeken te kopen en aan UNESCO te doneren. In Den Haag zal een feestelijke ‘pop-up fair’ worden gehouden op Het Plein. Controleer voor de actuele stand van zaken bij u in de buurt de vernieuwde NVvA-site: www.nvva.nl. Wilt u weten wat elders in de wereld gebeurt, kijk dan op www.ilab.org.

Gerrit Noordzij-prijs 2015 voor Cyrus Highsmith

Op 6 maart 2015 ontving de Amerikaanse letterontwerper Cyrus Highsmith in de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten in Den Haag de Gerrit Noordzij-prijs 2015. Hij ontving de prijs tijdens een feestelijke bijeenkomst uit de handen van de vorige winnaar, Karel Martens (zie artikel elders in dit blad). Dit is een internationale bekroning voor typografie en letterontwerp, die eens in de drie jaar wordt toegekend aan een succesvol ontwerper. De prijs is een samenwerking van de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, Museum Meermanno en de dr. P.A. Tiele-Sticht ing.

De waterwerken van Cornelis Meijer om de Via Flaminia te beschermen. Ingekleurde gravure uit besproken boek.

Cyrus Highsmith (1973, Providence, Rhode Island, VS) werkt voor de gerenommeerde Amerikaanse letteruitgeverij Font Bureau. Daarnaast doceert hij aan de Rhode Island School of Design en publiceert in talloze media en blogs. Zijn lettertypes worden gebruikt over de hele wereld - zo ontwikkelde hij lettertypes voor *Rolling Stone Magazine, Men's Health* en *The Wall Street Journal* en schreef hij een veelgebruikte introductie in de typografie, *Inside Paragraphs: Typographic Fundamentals.*

Bijzondere aanschaf Koninklijke Bibliotheek: werk van Cornelis Meijer (1629-1701)

Eind vorig jaar kon de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag bij Antiquariaat A.G. van der Steur een zeer bijzonder werk aanschaffen, met steun van de Vereniging Vrienden van de KB. Het betreft een convoluut met handgekleurde werken van de Nederlandse waterbouwkundig ingenieur Cornelis Meijer, die in Rome werkzaam was. Hij maakte een plan om de bedreiging door de Tiber van de Via Flaminia te voorkomen en kreeg van de paus toestemming om zijn constructie uit te voeren. Deze 'passonata' hield de Tiber inderdaad in toom.

Meijers naam was daarmee gevestigd. De rest van zijn leven bleef hij in Rome waar hij zich met allerlei wetenschappelijke ontwikkelingen bezighield. Het door de KB aangeschafte boek werpt hier een interessant licht op. Het komt meteen van pas: Ingeborg van Vugt doet bij het Instituut voor Nederlandse Geschiedenis onderzoek naar Meijer in het kader van 'Culturele Netwerken'. Marieke van Delft schreef een blog over het werk, dat op de site van de KB te lezen is (blog.kb.nl).

Uitgevers opgelet!

Op 12 november 2015 wordt in de Koninklijke Bibliotheek de zestiende Menno Hertzbergerprijs uitgereikt. Tot 25 april a.s. kunnen uitgevers, auteurs en andere belangstellenden, boeken/titels opgeven op boekhistorisch gebied waarvan zij denken dat die in aanmerking komen voor de prijs. Ook online publicaties en projecten zijn welkom. Dit keer zal - bij voldoende kwaliteit - eveneens een aanmoedigingsprijs worden uitgereikt.

Suggesties sturen aan drs. P.A.G.W.E. Pruimers Van Stockum's Veilingen Prinsegracht 15 2512 EW Den Haag pruimers@vanstockums-veilingen.nl

Personalia

Cornelis Jan Aarts kocht in 1982 de eerste drukken van *The Picture of Dorian Gray* (1891) en *Het portret van Dorian Gray*, in de Nederlandse vertalingen van Mevrouw Louis Couperus (1893) en Max Schuchart (1951). ‘The Preface’ eindigt met Wilde's meest geciteerde aforisme: ‘All art is quite useless.’ Dorian Gray raakt zo door een roman betoverd dat hij in Parijs negen exemplaren op groot papier van de eerste druk bestelt, die hij in verschillende kleuren laat binden opdat ze zouden passen bij zijn wisselende grillen en stemmingen. Bibliofilie is een ware kunst. Alle kunst is volmaakt nutteloos.

Edwin Bloemsaat is mediaevist en boekhistoricus en werkt bij Antiquariaat Brinkman in Amsterdam. Eerder was hij werkzaam als beschrijver oude drukken bij de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag voor de STCN. Hij geeft het college ‘Geschiedenis van de boekband’ bij het Plantin Instituut voor Typografie in Antwerpen en is bestuurslid van de Nederlandse Boekhistorische Vereniging. In 2010 was hij eindredacteur van het jubileumboek *Uit de schaduw* van het Nederlands Genootschap van Bibliofielen.

Max Bouwhuis studeert Kunstgeschiedenis en Europese Studies aan de UvA en werkte mee aan de tentoonstelling ‘Goed Fout’ bij de Bijzondere Collecties. Hij schrijft een bachelor-scriptie over het (mogelijke) einde van het postmodernisme en de opkomst van het metamodernisme. Naast zijn studies loopt hij stage bij het Stedelijk Museum Amsterdam en is hij als onderzoeksassistent verbonden aan het *Study Platform Interlocking Nationalisms* (SPIN).

Paul van Capelleveen is conservator moderne bijzondere gedrukte werken bij de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag, redacteur van *Quaerendo* en *De Boekenwereld*, schrijver van een wekelijks blog over de Engelse boekkunstenaar Charles Ricketts en initiator van een website over Nederlandse boek- en prentverzamelaars.

Marieke van Delft studeerde geschiedenis en boekwetenschap in Leiden en Amsterdam en promoveerde in 2014 aan de KU Leuven op *Van wiegendruk tot world wide web. Bijzondere collecties en de vele geschiedenissen van het gedrukte boek.* Zij werkt bij de afdeling Collecties van de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag als conservator Oude Drukken en redacteur-coördinator van verschillende kennisdiensten (Bibliopolis, STCN). Zij publiceert over diverse aspecten van de geschiedenis van het gedrukte boek in Nederland.

Joep Eijkens (Tilburg, 1950) studeerde moderne geschiedenis in Nijmegen. Werkte in de reclame en het onderwijs alvorens verslaggever te worden bij het *Nieuwsblad van het Zuiden*, later *Brabants Dagblad.* Sinds 2008 is hij actief als freelance fotograaf en publicist met speciale belangstelling voor anonieme fotografie van alledag. Hij is een fanatiek verzamelaar van fotoboeken, waarover hij een rubriek verzorgt in het vakblad *De Fotograaf.* Hij schrijft en fotografeert voor de webmagazines *Cultureel Brabant, Brabant Cultureel* en *PhotoNMagazine.* Hij is coauteur van enige fotoboeken

en publicaties op het gebied van de lokale geschiedschrijving. Voor zijn *Tilburgs familiealbum* (2009) selecteerde hij foto's uit zo'n tweehonderd privé-albums.

Henk W. Gianotten is auteur van boeken en artikelen over grafisch ontwerp, reproductie en druktechnieken. Hij werkte in verschillende technische en managementfuncties bij Tetterode/Lettergieterij Amsterdam, was zelfstandig adviseur en schreef o.a. voor *BNO Vormberichten, Items, Graficus, Grafisch Nieuws, PrintMatters* en *Publish*. In 2003 werd hem de Grafische Cultuurprijs toegekend voor zijn intermediaire rol tussen ontwerpers en drukkers.

Arnon Grunberg is schrijver en medewerker van *De Boekenwereld.*

Frans A. Janssen (1939) is emeritus hoogleraar Boek- en Bibliotheekgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. Hij houdt zich bezig met de geschiedenis van typografische technieken, van grafische vormgeving en van het verzamelen van boeken. Hij publiceerde over die onderwerpen vele artikelen en boeken als *Zetten en drukken in de achttiende eeuw* (1982), *Technique and design in the history of printing* (2004) en *Goud en koper in de boekenwereld* (2008). Een door hem geleide werkgroep bouwde een reconstructie van een houten drukpers uit de zeventiende eeuw, die in de Universiteit van Amsterdam staat opgesteld.

Joseph Plateau grafisch ontwerpers is gevestigd in Amsterdam en bestaat sinds de oprichting in 1989 uit Eliane Beyer, Wouter van Eyck, Peter Kingma en Rolf Toxopeus. Het bureau heeft een grote verscheidenheid aan opdrachtgevers, van wie het merendeel afkomstig is uit sectoren als kunst, cultuur en beleid. Sinds 2012 verzorgt Joseph Plateau de vormgeving van *De Boekenwereld.*

Jeroen Kapelle is als assistent-conservator Beeldende Kunst 1800-1900 verbonden aan het RKD-Nederlands instituut voor kunstgeschiedenis. Hij is mede-auteur van *De verbeelders. Nederlandse boekillustratie in de twintigste eeuw* (2014), *Prentenboeken. Ideologie en illustratie 1890-1950* (2003), *Zwart* [...]: *het beeld van de zwarte mens in de Nederlandse illustratiekunst 1880-1080* (2008) en *Bernard Willem Wierink 1856-1939* (2009).

René Kok is als beeldonderzoeker verbonden aan het NIOD Instituut voor Oorlogs-, holocaust- en genocidestudies. Hij is betrokken bij de totstandkoming van verschillende tentoonstellingsprojecten en samensteller van dvd's met authentiek filmmateriaal over de Tweede Wereldoorlog. Samen met Erik Somers stelde hij verschillende fotoboeken samen, zoals *De oorlog in kleur. Hustinx reist door Nederland 1939-1946* (2015), *Het grote jaren 60 Boek* (2014), *het Grote Jaren 50 Boek* (2012), *Het Grote 40-45 boek* (2011), *De koloniale oorlog 1945-1949. Van Indië naar Indonesië* (2009).

Erik Luermans (1948) is kunsthistoricus, gespecialiseerd in hedendaagse kunst, vooral in relatie tot architectuur, erfgoed en landschap. Hij is een kenner van het werk van Peter Alma en onderzocht zijn rol in de kunstwereld van het interbellum en zijn betekenis voor de monumentale kunst in de vorige eeuw. Luermans is als zelfstandig adviseur onder de naam KunstZaken werkzaam geweest voor verschillende gemeenten en provincies. Momenteel ontwikkelt hij het kunstbeleid voor het

vernieuwde Biesbosch Museumeiland, dat deze zomer zijn deuren opent. Daarnaast is hij voorzitter van Stichting KunstFort Asperen en directeur van 'Gimme Shelter', een grote internationale tentoonstelling van eigentijdse kunst die deze zomer plaatsvindt op drie forten van de Nieuwe Hollandse Waterlinie en de Stelling van Amsterdam.

Helen Metzelaar is musicoloog en fluitist en werkt als gastonderzoeker bij de afdeling muziekwetenschap van de UvA. Tevens is zij redactielid van *Women and Music: A Journal of Gender and Culture.* Samen met Barend Linders schreef zij *Sempre appassionato, 75 jaar muziekwetenschap in Amsterdam* (Amsterdam University Press, 2012). Zij publiceert geregeld op het gebied van genderstudies, maar ook over Nederlandse muziek. Momenteel doet zij onderzoek naar de opera diva Rosa de Vries (1824-1889) en haar vijf kinderen en kleinzoon, allen bekende operazangers.

Paulien Retèl belandde na haar studie Klassieke Talen aan de Universiteit Leiden in de uitgeefwereld. Ze werkte als (beeld) redacteur en uitgever bij verschillende uitgeverijen, en verzorgde zes jaar lang de publicaties van het Rijksmuseum. In haar huidige functie is ze verantwoordelijk voor de publicaties en de (web)winkels van het Allard Pierson Museum en de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.

Henk Slechte is historicus. Hij werkt als gastconservator en redacteur van tentoonstellingen en catalogi, en publiceert daarnaast over lokaal-, economisch- en cultuurhistorische onderwerpen. In *De Boekenwereld* heeft hij onder meer artikelen gepubliceerd over makers van politieke prenten, bijzondere en onbekende bibliotheken, en verzamelaars van boeken en prenten. In 2010 verschenen van hem *Marius Bauer als kritisch kunstenaar* en de *Geschiedenis van Deventer.* In 2013 was hij mederedacteur en medeauteur van de bundel *Twee eeuwen Nederlanders in Sint-Petersburg. De Hollandse kerk als sociaal en religieus middelpunt.*

Bert Sliggers (1948) was tot voor kort conservator paleontologie en mineralogie van Teylers Museum in Haarlem. Zijn belangstelling gaat voornamelijk uit naar de geschiedenis van de wetenschap en die van het verzamelen. Over beide thema's publiceerde hij en organiseerde hij tentoonstellingen, zoals de Tentoongestelde Mens, de Versierde Mens en de Exotische Mens. Momenteel bereidt hij een proefschrift voor over achttiende-eeuwse netwerken die leidden tot wetenschappelijke verzamelingen. Zelf is hij ook verzamelaar, onder andere van erotiek en pornografie van rond de voorlaatste eeuwwisseling, vooral van obscure boekjes, foto's en ander efemeer drukwerk. Dat moet misschien nog eens leiden tot de Blote Mens.

Erik Somers is historicus en verbonden aan het NIOD Instituut voor Oorlogs-, holocaust- en genocidestudies. Hij is gepromoveerd op *De Oorlog in het museum. Herinnering en Verbeelding* (2014). Als samensteller is hij betrokken geweest bij verschillende tentoonstellingsprojecten. Hij is onder meer verantwoordelijk voor het inrichtingsconcept van het Fries Verzetsmuseum, dat deel uitmaakt van het nieuwe Fries Museum (2013). Hij publiceerde verschillende boeken over de Tweede Wereldoorlog. In 2010 verscheen van hem *Voorzitter van de Joodse Raad. De herinneringen van David Cohen.* Hij en René Kok zijn de auteurs van *V=Victorie. Oorlogsaffiches 1940-1945* (2003).

Alein van der Staaij is studente Algemene Cultuurwetenschappen aan de UvA en werkte mee aan de tentoonstelling ‘Goed Fout’ bij de Bijzondere Collecties. Zij loopt stage bij Galerie Mokum en het Stedelijk Museum Amsterdam en is betrokken bij het nieuwe culturele platform ArtDeli culturebites. In september hoopt ze te worden toegelaten tot de masteropleiding Museumstudies.

Reinder Storm is conservator Kaarten en Atlassen bij de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.

Rickey Tax (1965) studeerde kunstgeschiedenis in Amsterdam en is sinds 2002 werkzaam bij Museum Meermanno in Den Haag. Als hoofd collectiebeheer is hij met name verantwoordelijk voor gedrukte werken, archieven en grafische voorwerpen van na 1850.

Rens Top heeft een kunsthistorische achtergrond en is beheerder van de collectie boekbanden bij de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag.

Chris Vermaas (1958) is grafisch vormgever. Na een jarenlang verblijf in de Verenigde Staten en Mexico keerde hij terug naar Nederland en richtte samen met partner Chin-Lien Sen het ontwerpbureau ‘Office of CC’ op. Hij is docent aan de Universiteit van Twente, aan de Hogeschool ArtEz in Enschede en de Plantijn Academie in Antwerpen. Hij publiceert regelmatig over grafische vormgeving in bladen als *Eye Magazine, Morf* en *Items.*

Jaap Versteegh is beeldend kunstenaar en kunsthistoricus. Hij werkt voltijds voor Pygmalion, zijn kunsthandel annex kunstadviesbureau in Maarssen. Onlangs verscheen van hem *Fatale kunst. Leven en werk van Sara de Swart (1861-1951)*, (Nijmegen, Vantilt, 2015). Hij is gaste onservator van de gelijknamige tentoonstelling over deze beeldhouwster, kunstverzamelaar en mecenas, die momenteel in de Kunsthal in Rotterdam te zien is.

Jos van Waterschoot (1965) is conservator Populaire Cultuur bij de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam. Uit hoofde van die functie beheert hij een van de grootste openbare stripcollecties in Nederland, Daarnaast is hij hoofdredacteur van het stripinformatietijdschrift *Strip-Nieuws.* Hij is ook strip recensent voor *Eppo* en *StripNieuws*.

Joyce Zelen heeft kunstgeschiedenis gestudeerd aan de Radboud Universiteit in Nijmegen. Ze is in 2013 afgestudeerd op het zestiende-eeuwse prentalbum van Johann Georg Zobel von Giebelstadt. Tijdens haar studie liep ze stage bij het Rijksprentenkabinet in Amsterdam, het Kupferstich-Kabinett in Dresden en het British Museum in Londen. Tijdens en naast deze stages heeft zij onderzoek gedaan naar zestiende-eeuwse Italiaanse prentkunst, vroege Nederlandse prentkunst en zeventiende-eeuwse portretprenten. Op dit moment is ze betrokken bij het project Prentenkabinet online van het Rijksmueum als [...]

[Nummer 2]

De brand van een bibliotheek
Mark Derez

De boekengalerij van de universiteitsbibliotheek, die omstreeks 1725 opgetrokken werd boven de academische bier- en wijnkelder aan de Oude Markt (wat een lucratieve combinatie bleek). De golvende boekenwanden vormden een fraai laatbarok ensemble, op de rand van régence en rococo en met een paar dozijn meer dan levensgrote beelden die al klassieke trekken vertoonden. Na haar verwoesting - zie de foto op het omslag van dit blad - kreeg deze ruimte een welhaast emblematische betekenis. Ook tevoren gold de pronkzaal als icoon en *lieu de mémoire* voor architectuur - en universiteitsgeschiedenis. Foto Jules van Grinderbeek.
Tenzij anders aangegeven zijn de afbeeldingen bij dit artikel afkomstig uit het Universiteitsarchief (Topografisch-Historische Atlas en Verzameling Eerste Wereldoorlog) en de Universiteitsbibliotheek van de KU Leuven.

Voor vele burgers kwam de oorlog geheel onverwacht.[1] De zomer van 1914 was prachtig. De klaprozen kleurden naar verluidt roder dan ooit. In West-Vlaanderen, dat bekendheid zou verwerven als 'Flanders Fields', woonde Cesar Gezelle, de neef van de veel bekendere priester-dichter Guido. 'Oorlog over Ieper', schreef Cesar Gezelle, 'dat leek ons alzo onmogelijk als een schielijke sneeuwvlaag over Bombay.' Niemand kon toen vermoeden dat Ieper samen met Verdun het epicentrum zou worden van de schokgolf die Europa doortrok, en het ommeland, de 'Ypres Salient' (de Ieperboog), de necropolis van het Britse Gemenebest. Een andere literaire neef van Gezelle, Stijn Streuvels, zou straks Leuven beschrijven als gold het Pompeï.

Verstild Leuven vóór de brand. Photochrome omstreeks 1900. Library of Congress, Washington DC.

Vooralsnog was er geen vuiltje aan de lucht. In Leuven, waar de professoren onder de indruk waren van Duitse wetenschap en techniek en de studenten in de ban van Heidelberg-romantiek, schenen ze niet wakker te liggen van de oorlogsdreiging. Dat een oorlog op de Balkan België kon meesleuren in een mondiaal conflict leek ondenkbaar.[2] In maart riep de rector de academische senaat in spoedzitting bijeen, niet vanwege de internationale toestand maar in verband met studentenprotest tegen het tuchtreglement, wat dreigde uit te lopen op een heuse revolte.

Duitsland, huis van vertrouwen

Het buitenland was een ver-van-ons-bed show en Duitsland met een keizer aan het roer en katholieken in de regering was een huis van vertrouwen. Dat in geval van oorlog Duitsland een ultimatum zou stellen met de eis tot vrije doortocht, was voor menigeen te kort door de bocht. Onder de rook van Leuven, op zijn landgoed in Heverlee, hield een Duitse hertog hof, gunsteling van de keizer en begunstiger van de universiteit, die hij in 1909 nog had begiftigd met een ultramodern laboratorium dat zijn geslachtsnaam droeg: het Arenberg-instituut (het tegenwoordige kunstencentrum STUK).

In de winter van 1913-1914 hadden Duitse vaklieden metalen boekenrekken gemonteerd in de aloude universiteitsbibliotheek. In mei 1914 was Jan Frans van de Velde herdacht, de legendarische bibliothecaris die tijdens de Franse Revolutie de kostbaarste boeken naar Rotterdam had verscheept om ze te behoeden voor de trofeeënbrigades van de Franse republiek. In juni verliepen de examens zoals gebruikelijk - *business as usual*. Daarna doezelde Leuven weg in zijn vertrouwde zomerslaap. De Oostenrijkse schrijver Stefan Zweig passeerde er in juli 1914 op weg naar de kust en naar zijn vriend, de dichter Emile Verhaeren, en hij zag een aardige, ingedommelde stad. De tweede examenperiode, voorzien voor oktober, zou met vijf jaar moeten worden verdaagd. In augustus bulderden de kanonnen.

Ook in Amerika klonk dat als een donderslag bij heldere hemel. Daar dachten ze dat het mogelijk was de oorlog door middel van arbitrage buiten de wet te stellen en de vrede af te kopen met een flink pak dollars. *Cedant arma togae*, de wapens zouden wijken voor het recht. Zo stak de staalmagnaat Andrew Carnegie in 1910 tien miljoen dollar in de bouw van een onderkomen voor het Internationale Hof van Arbitrage in Den Haag. Daar waren in 1899 en 1907 conventies over oorlogsrecht afgesloten die oorlogsgeweld aan banden zouden leggen. Er was een derde Haagse vredesconferentie gepland in 1915. Het Vredespaleis kwam gereed in 1913, net op tijd - de Nederlandse socialistenleider Troelstra zou zich toen hebben laten ontvallen dat dan de oorlog wel kon beginnen.

Op 2 augustus had de Duitse gezant in Brussel nog een geruststellende verklaring afgelegd. Hij had zijn woorden zorgvuldig gekozen: misschien zou het dak van de buurman vuur vatten, maar tot het eigen huis zouden de vlammen niet geraken. Geen achtenveertig uur later stonden aan de grens met Duitsland de eerste dorpen in brand en bulderden de kanonnen.

Straatgevechten in Leuven tussen Duitse troepen en Belgische sluipschutters, Duitse prentbriefkaart.

Het spook van de francs-tireurs

Leuven was een garnizoensplaats.[3] Een vreemde troepenmacht hadden de Leuvenaars echter niet meer gezien sinds de Tiendaagse Veldtocht in 1831. Toen had de prins van Oranje de stad voor één dag symbolisch mogen bezetten; hij had er zichzelf getrakteerd op het lokale bier. Nu zag het er even naar uit dat er voor de stad weer een rol was weggelegd in de krijgsgeschiedenis. Koning Albert en zijn generaals kozen in 1914 Leuven als hoofdkwartier en installeerden zich vanaf 5 augustus in het stadhuis. Het Belgische leger was evenwel geen partij voor de keizerlijke armee. Een veldslag was geen optie, maar de streek om Leuven leende zich uitstekend voor hinderlagen en voor de tactiek van speldenprikken en wespensteken, die bij de Duitsers zoveel kwaad bloed zou zetten. Die guerrillatactiek zou ook nieuw voedsel geven aan de geruchten over francs-tireurs, de fameuze sluipschutters, burgerstrijders, die onwettig aan de oorlog deelnamen. De francs-tireurs spookten al sinds de oorlog van 1870 door de Duitse hoofden en de herinnering eraan was levendig gehouden in oorlogsromans en krijgshandboeken, zodat ze tegen de oorlog aan waren uitgegroeid tot een nationale obsessie.[4] De rekruten van Adolf Hitlers regiment kregen touwen mee om de francs-tireurs die hun weg zouden kruisen op te knopen.

Leuven werd spoedig tot open stad verklaard. De Belgische legerleiding besloot wijselijk terug te trekken op het bolwerk Antwerpen. Op 19 augustus werd Leuven bijna zonder slag of stoot ingenomen. Duitse soldaten marcheerden door de stad in gesloten gelederen. Troepen van alle wapens passeerden de revue, maar vooral grijze

drommen voetvolk waar geen einde aan kwam. De doortocht van het leger van Von Kluck duurde van 19 tot 28 augustus, tien volle dagen. Langs de hoofdstraten moesten de huisdeuren ook 's nachts geopend blijven en de vensters verlicht, kennelijk geen overbodige maatregel in dit land van francs-tireurs.

Paniek of opgezet spel?

Terwijl in de laatste week van augustus de Duitse veldtocht in het oosten voorspoedig verliep, met als hoogtepunt de overwinning bij Tannenberg op 25 augustus, kwam in het westen het Schlieffen-plan enigszins onder druk te staan. Het Duitse leger mocht bij de uitvoering van de reuzenzwaai naar Frankrijk toe geen vertraging oplopen. Tegenover elf Duitse legerkorpsen stonden omgerekend nog geen twee Belgische korpsen, ofwel vijfhonderdduizend Duitsers tegenover honderdduizend Belgen.[5] Toch vormden die Belgen vanuit de vesting Antwerpen nog een bedreiging voor de aanvoerlijnen van het Duitse leger, waarvan de hoofdmacht operationeel was tachtig kilometer verder, aan de Franse grens. Om daar de druk op de geallieerden te verlichten, deden Belgische troepen eind augustus, begin september, tot drie keer toe een uitval. De eerste sortie vond plaats op 25 augustus. Belgische divisies vielen aan over een front van wel vijftien kilometer met Leuven nog net binnen het bereik van hun linkerflank. Ze braken door de Duitse linies en drongen door tot op minder dan tien kilometer van de stad.

Het gedonder van het geschut zorgde voor paniek bij het Duitse garnizoen in Leuven. Om acht uur stipt weerklonken geweerschoten, onmiddellijk gevolgd door ontladingen van mitrailleurs. Wie had het eerste salvo gelost? De welwillendste verklaring, toentertijd ook gevolgd door de officiële Belgische onderzoekscommissie, luidt dat er een vuurgevecht is ontstaan tussen een terugtrekkende Duitse achterhoede en Duitsers in de stad die deze voor vijandelijke eenheid hield, Belgisch of Frans. Mogelijk was er sprake van een dubbele misvatting. De Duitse soldaten die in de stad lagen dachten dat de vijand in aantocht was (‘Die Fransozen sind da! Die Engländer sind da!’), ofwel dat burgerstrijders een overval waagden (‘Die Zivilisten haben geschossen’). De eersten openden het vuur op hun eigen troepen. Wie dacht dat het om francs-tireurs ging, mikte op de huisgevels. Stof dat opstoof bij het afketsen van munitie kon makkelijk gehouden worden voor kruitdampen van vijandelijk geschut. Dit soort friendly fire kwam vaker voor.

Mogelijk was er ook sprake van bewuste misleiding van Duitse kant met schijnvertoningen en Duitse soldaten in de rol van francs-tireurs. Dan gaat het echt om opgezet spel. Mgr. Paulin Ladeuze (1870-1940), de rector van de universiteit, zag vanuit zijn ambtswoning hoe in de tuin van het belendende Arenberg-instituut soldaten wel

twintig minuten lang kogels afvuurden in een lege straat. Dit leek sterk op een mise-en-scène. De rector liet zich in dezer voege uit in zijn geheime rapport aan het Vaticaan. Hij was ervan overtuigd dat de terreur planmatig verliep (dat lijdt geen twijfel) en dat die op voorhand was beraamd (wat nog steeds ter discussie staat). Hoe dan ook, indien een en ander nu in scène was gezet of niet, misverstand of misleiding, de francs-tireurspsychose greep rap om zich heen. En angst gleed over in razernij. In de straten van Leuven bleven soldaten elkaar beschieten, terwijl ze er snel allemaal van overtuigd waren dat ze met sluipschutters te maken hadden.

De Oude Markt met de achttien-de-eeuwse extensie van de Universiteitshal. De pronkzaal met de langgerekte boekengalerij bevond zich pal achter het grote venster op de tweede verdieping. Foto uit Pierre Alphonse en Pierre Emile Arnou, *Louvain en ruines 1914*.

De vernietiging in kaart gebracht. In de binnenstad waren ruim duizend panden in de as gelegd, een achtste van alle gebouwen. In de meer proletarische buitenwijken gingen nog eens duizend woningen in vlammen op. Kaart in J. van Hamme & H. Beckers, *Notre Labeur. La région de Louvain pendant la guerre*, Brussel 1920.

Leuven brandt

Het gedrag van de troep werd prompt gesanctioneerd door de plaatscommandant, en die beriep zich steevast op orders van hogerhand. Generaal Max von Boehn, bevelhebber van het IX-de Reservekorps, had bij zijn terugkeer van het strijdtoneel

ten noorden van Leuven razend van woede een donderpreek afgestoken. Von Boehn dreigde ermee de stad van de aardbodem te vegen en de sluipschutters en hun handlangers op te hangen; Leuven had het strafgericht over zichzelf afgeroepen. Het dreigement bleek intussen bewaarheid te worden. De chronologie van de brandstichtingen is nauwelijks nog te achterhalen. Vast staat dat er de avond van de 25ste augustus over de stad verspreid verschillende brandhaarden waren en dat er alom paniek uitbrak.

Om tien uur 's avonds, diezelfde 25 augustus, verliet een aantal ruiters van een transporteenheid de Uni-

versiteitshal, waar ze hun paarden hadden gestald. In die middeleeuwse lakenhal was vanouds ook de universiteitsbibliotheek ondergebracht. Een bibliotheek kon bezwaarlijk voor een militair doelwit worden gehouden, maar de manschappen van de bewuste munitiecolonne beweerden dat er op hen geschoten was vanuit een leegstaand pand aan de overkant. De huismeester controleerde nog eens of de toegang tot de bibliotheek op de eerste verdieping wel stevig vergrendeld was. Toen geraakte hij bevangen door rook die van alle kanten opdrong. De Oude Markt stond dan al deels in brand.

Ooggetuigen bemerkten omstreeks half twaalf hoe soldaten het vuur aanstaken op de begane grond van de Universiteitshal. Ze durfden echter niet tussenbeide te komen. Een pater uit het naburige Drievuldigheidcollege deed dat wel. Toen hij de bevelvoerende officier attendeerde op de bibliotheek, werd hij wandelen gestuurd. De Duitsers deden alsof ze zelf bij een ander pand aan het blussen waren en de officier weigerde de brandweerladder af te staan: 'Wir haben Befehle'.[6] De volgende morgen was de universiteitsbibliotheek geheel door het vuur verslonden. Een regen van verkoold papier daalde over de stad neer. In zijn rapport aan het Vaticaan benadrukte rector Ladeuze dat enkel misdadige opzet kon verklaren hoe van heel dat enorme gebouw en van driehonderdduizend boekdelen op minder dan tien uur tijd niets meer overbleef dan geblakerde muren en een hoop as. En het leed voor de rector geen twijfel dat men met de vernietiging van de Hal en de bibliotheek doelbewust de universiteit had willen treffen.

De volgende dagen werd de brandstichting systematisch voortgezet met behulp van gespecialiseerde *Brennkolonnen*. Het meest representatieve deel van de binnenstad en de negentiende-eeuwse stadsuitbreiding moest eraan geloven. In de Stationsstraat stonden er van de honderdzeventig panden nog nauwelijks dertig overeind. De commerciële slagader was getroffen, evenals het historische stadshart. Zo dit al waanzin was, er stak toch systeem in. De stad werd geraakt in haar vitale functies én in haar symbolische representatie. In het centrum behoorden nagenoeg alle panden tot het bouwkundig erfgoed. De blikvangers maakten bovendien deel uit van het academisch erfgoed: de Universiteitshal natuurlijk, het historische academiegebouw, maar evengoed het Studentenhuis, het sociëteitsgebouw van het studentengenootschap, en voorts enkele monumentale colleges en het oude huis van de Artesfaculteit met de neoklassieke portiek die nu de toegang tot het M-Museum markeert.

In de gegoede burgerwijken werden de herenhuizen van vijf notarissen, vijf rechters, veertien advocaten en vijftien artsen in de as gelegd. Vooraf waren de wijnkelders soldaat gemaakt. Ruim twintig hoogleraren zagen hun bibliotheken en collecties in rook opgaan, met inbegrip van hun voor de drukker klaarliggende kopij. Professor Henry De Vocht vluchtte met zijn brieven van Erasmus en Thomas More, terwijl de kogels hem om de oren floten.

De Hunnen voor de poort

De plundering en vernietiging maakten een verpletterende indruk in het buitenland en met name bij de Britse middenklasse. 'For All We Have and Are', dichtte Rudyard Kipling met de dringende waarschuwing: 'The Hun is at the gate'. In *Carillon* riep

componist Edward Elgar de ruïnes van Aarschot, Dinant en Dendermonde op en 'Louvain' rijmde er op 'Berlin'.[7] Kipling en Elgar waren de artistieke exponenten van het Britse imperialisme, die in de brand van Leuven een argument temeer vonden voor een oorlog op het continent. Leuven raakte daarbij zodanig beladen met sentiment, dat in de herfst van 1914 niet enkel Engelse boten, maar ook kleine Engelse meisjes 'Louvain' werden gedoopt. Het lot van Leuven zorgde vanzelfsprekend voor beroering in academische kring. In Oxford rolde al in september 1914 het verweerschrift *Why We are at War* van de pers. Als eerbetoon aan Leuven ging de opbrengst naar het Belgische hulpfonds. In Cambridge doceerden negen Leuvense hoogleraren in een soort Belgische schaduwuniversiteit. Daar werden steunbijdragen ingewacht in Trinity College, bij Bertrand Russell, die als penningmeester optrad.[8]

Composities als de mars *Remember Louvain* (1914) vormden de sonore tegenhangers van de vaak schreeuwerige grafiek. De klaagzang *In Old Louvain* en het strijdlied *Louvain! shall be our Battle Cry* beide van 1915, weerspiegelden in hun verschillende teneur de Britse gemoedsgesteltenis ten aanzien van *Brave Little Belgium*.

De Duitsers hadden met Leuven een voorbeeld willen stellen, maar dat draaide verkeerd uit. In plaats van respect oogstten ze overal afkeuring en verontwaardiging. Van Kopenhagen tot Rome regende het protesten bij Duitse ambassades. Ook in de neutrale landen miste een en ander zijn uitwerking niet. Onmiddellijk waren vanuit Nederland journalisten doorgedrongen tot

Eindnoten:

1 Onderhavige tekst steunt in ruime mate op een artikel van M. Derez. 'Furore Teutonico. De brand van een bibliotheek' in: *Tijdschrift voor Filosofie* 76 (2014), p. 655-713. Uitvoerig gedocumenteerd (en geïllustreerd) is het lijvige boekwerk dat tien jaar geleden verscheen: C. Coppens, M. Derez en J. Roegiers (eds.), *Universiteitsbibliotheek Leuven 1425-2000*, Leuven, Universitaire Pers Leuven, 2005 (ook in Engelse vertaling).

2 I. Tames, *Oorlog voor onze gedachten. Oorlog, neutraliteit en identiteit in het Nederlandse publieke debat 1914-1918*. Hilversum, Verloren, 2006, p. 33.
3 Het relaas van de feiten en de militaire context zijn getrokken uit M. Derez en M. Ceunen, 'Leuven. Furore Teutonico diruta', in: A. Tixon en M. Derez (eds.), *Martelaarssteden. België augustus-september 1914*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2014. Belangrijk in dit verband zijn ook: L. Wils, 'Leuven brandt'. *Onze Alma Mater* 44/1990, p. 147-155: L. Vandeweyer. 'De Duitsers komen', in: M. Ceunen en P. Veldeman, *Aan onze helden en martelaren...*, Leuven, Peeters, 2004; R. Donvil, *De Grote Oorlog op kleine schaal. De gevechten aan de Getelinie in Oost-Brabant*, Leuven, Davidsfonds, 2012; M. de Geest, *Brave little Belgium*, Antwerpen, Manteau, 2013; M. Verleyen en M. de Meyer, *Augustus. België op de vlucht*, Antwerpen, Manteau, 2013; H. van de Vijver, *1914-1918. Oorlog zonder einde*, Leuven, Davidsfonds, 2013.
4 L. Wieland, *Belgien 1914. Die Frage des Belgischen Franktireurkrieges und die Deutsche offentliche Meinung von 1914 bis 1936*. Frankfurt am Main/Bern/New York, Lang, 1984.
5 L. van der Essen, *Inval en oorlag in België. Van Luik tot den Yser*, Leiden, Vlaamsche Boekenhalle, 1917, p. 148. Andere oudere literatuur die onontbeerlijk was voor dit relaas: H. Davignon, *België en Duitsland*, 's-Gravenhage, Belinfante, 1915: J. Massart, *Comment les Belges résistent à la domination allemande*, Paris, Payot, 1916; (F. Mayence). *Het Duitsche Leger te Leuven in augustus 1914 en het Duitsche Witboek van 1915*, Leiden, N.V. Electrische Drukkerij, 1918; etc.
6 Leuven, Universiteitsarchief, Archief rector Paulin Ladeuze, 'Guerre 14-18', 'L'Incendie', concept van het rapport van de rector voor de nuntius, 1914 en brief van pater Florent de Vijver, 8 november 1923.
7 M. Derez, 'The Land of Chimes. De overzeese promotie van de Belgische beiaard', in: M. Beyen, L. Rombouts en S. Vos, *De beiaard een politieke geschiedenis*, Leuven, Universitaire Pers Leuven, 2009, p. 185-196.
8 *Cambridge Magazine*, 17 oktober 1914. Knipsel in Leuven, Universiteitsarchief, Archief rector Paulin Ladeuze, 'Guerre 14-18'.

Oorlog andermaal
Kjell Corens

Toen op 3 september 1939 Frankrijk en het Verenigd Koninkrijk de oorlog verklaarden aan Duitsland, zag men ook in België de bui hangen. Terwijl het leger in staat van paraatheid werd gebracht, werden de verdedigingslinies voorbereid. De KW-linie, die de militaire bolwerken Antwerpen en Namen met elkaar verbond, liep langs Leuven. Het was niet ondenkbeeldig dat de universiteitsstad opnieuw in de vuurlinie zou liggen. Op 10 mei 1940 vielen de Duitse troepen België binnen en werd de oorlogsdreiging ook in Leuven voelbaar.

Diezelfde ochtend bracht het nog aanwezige personeel de kerncollecties van de universiteitsbibliotheek, met name de naslagwerken, de catalogi en de registers of stamboeken naar de vuurvaste betonnen kelders. Ze voegden zich bij de handschriften en incunabelen die er al sinds september 1939 in veiligheid waren gebracht. Hoofdbibliothecaris Mgr. Etienne van Cauwenbergh vergrendelde de stalen deuren en wachtte af. In ijltempo rukten de Duitse troepen op door België. Toen de Duitsers op 16 mei Leuven naderden, bliezen de Britten de aftocht en sloot de universiteit haar deuren. Ook de Leuvense bevolking moest op last van de militaire overheid de stad verlaten. Met een brandweerwagen pendelde rector Honoré van Waeyenbergh onafgebroken tussen Leuven en Brussel om zieken en gewonden in veiligheid te brengen.

Eén dag later, op 17 mei, werd de universiteitsbibliotheek net als in augustus 1914 in de as gelegd. Het geruchtmakende anti-Duitse opschrift, dat in Duitsland veel kwaad bloed had gezet, was er wellicht mee de oorzaak van dat de nieuwe bibliotheek, amper twaalf jaar na de opening, weer in vlammen opging. Het hevige vuur deed de magazijnvloeren in glasbeton smelten. De gloeiende pasta vloeide de kelders in en vernielde de kostbare werken en de collectie antieke munten. Ook drie fraai verluchte handschriften, die door een gelukkig toeval de brand van augustus 1914 hadden overleefd, gingen verloren.

In totaal vielen 900.000 boeken ten prooi aan het vuur. Slechts 21.000 banden, waaronder de Japanse schenking, en een vijftiental handschriften bleven gespaard. Het depot was herleid tot een kluwen van verwrongen staal. Van het gebouw stonden enkel verbrande muren en het skelet van de dakgebinten nog overeind. De bibliotheektoren bleef ongeschonden en rees uit boven de ruïne.

De precieze oorzaak van de brand werd nooit opgehelderd. Vast staat dat de bibliotheek is uitgebrand in de nacht van 16 op 17 mei 1940, tussen de aftocht van de Britten en de intocht van de Duitsers. Rijksminister voor propaganda Goebbels probeerde de schuld in de schoenen van de Britten te schuiven. Voor de Belgische Commissie voor Oorlogsmisdaden en hun afgevaardigde in het hof van Neurenberg na de oorlog leed het geen twijfel dat het daadwerkelijk om een Duitse oorlogsmisdaad ging. De hypothese dat de brandstichting in werkelijkheid door naziagenten was beraamd en 's nachts uitgevoerd door een Duitse voorhoede, is niet bewezen maar er bestaan sterke aanwijzingen voor.

Rector Honoré van Waeyenbergh maakte deze clandestiene kiekjes op 12 mei 1944. Het interieur was toen al vier jaar lang aan regen en wind blootgesteld. KU Leuven, Universiteitsarchief, Archief Rector Honoré van Waeyenbergh, nr. 2908.

Bibliothecaris Mgr. Etienne van Cauwenbergh moest voor de tweede keer in een kwarteeuw tijd zijn bibliotheek van de grond af aan opbouwen. Aangezien Leuven zich had voorgenomen het nieuwe academiejaar op 12 november 1940 te openen, kwam het er op aan door een gecoördineerde actie zo spoedig mogelijk overal in het land, en zo mogelijk ook in het buitenland, geld en publicaties te verwerven. Niets minder dan het voortbestaan van de universiteit stond op het spel, wat is immers een universiteit zonder boeken? Onder leiding van architect Henry Lacoste onderging het interieur na de oorlog een verjongingskuur. Tussen de oude muren verrees een nieuw boekendepot, wederom een stalen skelet, dit keer echter met betonnen vloeren. Gewapend voor de toekomst.

[Vervolg De brand van een bibliotheek]

het nabije oorlogsgebied. Ze brachten als eersten de wreedheden aan het licht. Soms stelden ze hun reportages ook nog te boek, zoals Louis Grondijs, de even kleurrijke als onverschrokken verslaggever van *De Rotterdamsche Courant* (*Een Nederlander in geteisterd België*) en Lambertus Mokveld, de katholieke correspondent van *De Tijd* (*De overweldiging van België*).[9]

De Telegraaf wijzigde na de verwoesting van Leuven zijn koers van pro-Frans in ronduit anti-Duits.[10] In vlijmscherpe cartoons stelde huistekenaar Louis Raemaekers het geweld tegen burgers en de aanslagen op erfgoed aan de kaak en bracht daarmee de angstvallig neutrale Nederlandse regering in verlegenheid. Onder het sobere opschrift 'Leuven' verscheen zijn beroemde tekening *De kunst gekruisigd*: omringd door soldaten met pinhelmen en gevelde bajonetten staan de schilders Quinten Metsijs (geboren Leuvenaar), Rubens, Van Eyck en Memling op de brandstapel met in de achtergrond het Leuvense stadhuis (soms ook de kathedraal van Antwerpen).[11] De strekking is duidelijk: niemand geraakt per ongeluk op de brandstapel, het gaat om een bewuste aanval op de Europese cultuur.

The Sack of Louvain

Dit propagandaaffiche werd in september 1914 uitgegeven in het nog niet bezette Antwerpen. De vlammen slaan uit de Universiteitshal, waarin een groot deel van de bibliotheek was gehuisvest. Een gevelde geestelijke kijkt ontzet toe. Kleurenlithografie door Willem Seghers.

Louis Raemaekers, 'De kunst gekruisigd'. De Nederlandse tekenaar werd de geallieerde cartoonist bij uitstek: zijn werk werd in meer dan tweeduizend bladen gepubliceerd.

Wereldwijd haalde Leuven de krantenkoppen. Ook van over de oceaan waren oorlogsverslaggevers neergestreken. Zoals Richard H. Davis, een razende reporter, die al op 27 augustus tot Leuven wist door te dringen. Vanuit een legertrein waarin de Duitsers hem vasthielden - *embedded journalism* - zag hij de vuurkolommen en de

rookpluimen, die amper vier dagen later de frontpagina van *The New York Tribune* vulden. Een andere sterreporter, Edward A. Powell, meldde dat de Duitsers in Leuven meer hadden verwoest dan de aardbeving en het vuur in San Francisco (1906) tezamen. Hij stelde voor een hek om de stad te plaatsen en de ruïne te bewaren, als aandenken van het Duitse optreden.

De rampspoed was ook in beeld gebracht, zwart op wit. De stad had zelf prompt een fotoreportage besteld. Foto's verschenen in geïllustreerde magazines in Londen en Parijs. Ze werden gereproduceerd op prentbriefkaarten die stiekem aan de man werden gebracht, aan ramptoeristen zoals Stijn Streuvels, die hier helemaal uit West-Vlaanderen met de fiets kwam aangewaaid.

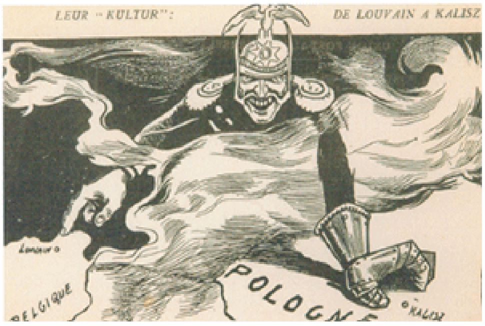
Het resultaat van de intense verslaggeving over Leuven was dat de oorlogsgruwel in de beeldvorming eerst een heel stedelijke aanblik kreeg. Het overheersende beeld van de bewegingsoorlog was dat van de verwoeste stad en nog lang niet dat van de loopgraven uit de stellingenoorlog.[12] In Leuven waren ruim tweeduizend panden afgebrand, duizend in de binnenstad, duizend in de voorstad. Dit was de balans van de plundering en de brand die de geschiedenis inging als ‘Le sac de Louvain’ en ‘The Sack of Louvain’.

De ravage was hallucinant. Daarachter gingen ijzingwekkende verhalen schuil. Tijdgenoten en zeker de pacifisten uit het interbellum dachten dat het om gruwelsprookjes ging uit het griezelkabinet van de oorlogspropaganda. Natuurlijk waren er overdrijvingen en *urban legends*. De werkelijkheid was evenwel al erg genoeg.[13] Inbreuken op het volkenrecht, vastgelegd in de conventies van Den Haag van 1899 en 1907, waren legio: gijzeling, klopjachten en uitdrijving, uitputtingstochten met burgers die als levend schild voor de troepen werden uitgedreven, mishandeling en verkrachting, schijnexecuties en ten slotte doodslag, terechtstellingen, fusillades. Bejaarden, vrouwen en kinderen werden niet gespaard. Geestelijken werden speciaal geviseerd. Er vielen in totaal 248 slachtoffers. Vijftienhonderd inwoners werden op transport gesteld, naar kampen in Duitsland. De reis verliep in veewagons waar de paardenmest anderhalve voet dik lag. De deportatie zou een heel slechte indruk maken in de Verenigde Staten. Het was alsof de volgende oorlog zijn schaduw vooruitwierp. Wie de getuigenverklaringen leest, denkt zich van oorlog te hebben vergist en te zijn aanbeland in het sadistisch universum van de Tweede Wereldoorlog.

Huilen om verbrande boeken

De Leuvense burgerij was ontsteld door zoveel niets en niemand ontziend geweld. De bezetter leek de spot te drijven met alle fatsoen. De aanslag op particulier eigendom en cultureel erfgoed leek een onbetamelijk verraad aan de idee van vooruitgang.[14] Burgers uit de *belle époque* waren in shock. Sommigen kwamen het nooit te boven en geraakten de oorlog niet meer kwijt. Zoals de bekende schrijver Henry Bauchau (1913-2013), wiens leven bijna de hele tragische twintigste eeuw omspant. Deze kleinzoon van een Leuvense burgemeester is als peuter met grote moeite uit de vlammen gered. De psychoanalyticus Bauchau maakte later naam in de Frans-Belgische literatuur met werk dat bijna geheel door de brand van Leuven - een oerbreuk - is getekend.[15] Bauchau is de Leuvense tegenhanger van Angèle

Manteau (1911-2008), die als uitgever bekendheid verwierf in Nederland en Vlaanderen. Zij ontkwam als kind ternauwernood uit het brandende Dinant en hield daar levenslang een ‘afschuwelijk syndroom’ aan over. Bauchau en Manteau verwijzen naar de dieptepsychologie. Freud zelf interpreteerde de oorlog als cultureel trauma.[16]



Deze prentbriefkaart toont de Duitse terreur van Leuven tot Kalisz, aan de Duits-Russische grens. Ook het stadje Kalisz werd in augustus 1914 door Duitse troepen in brand gestoken.

Leuven droeg bij tot die culturele toonzetting. Niet dat de terreur er uitzonderlijk was. In Polen hadden Duitse troepen in de eerste helft van augustus het stadje Kalisz platgebrand, omdat daar joodse francstireurs het vuur zouden hebben geopend.[17] In het westen ging het er niet noodzakelijk beschaafder aan toe. Tussen de inval van 4 augustus en oktober 1914, het moment dat de oorlog vastliep in Flanders Fields, werden in België (en ook in Noord-Frankrijk) twintigduizend huizen in brand gestoken en zesduizend burgers omgebracht. Samen met Dinant maakt Leuven deel uit van de tragische jumelage van de zogenaamde martelaarssteden.[18] Leuven was er alle verhoudingen in acht genomen niet eens het ergste aan toe - in Dinant was de bevolking gedecimeerd. Leuven echter laboreerde bovenal aan een cultureel trauma. Het was tenslotte de brand van de bibliotheek die het meest tot de verbeelding sprak. Culturele gruwel richt zich tegen de gemeenschap, wat niet wegneemt dat het verlies voor persoonlijke ontreddering kan zorgen, omdat net de schok van de oorlog de scheiding tussen individu en collectiviteit doet verdwijnen.[19]

Vaak aangehaald in dit verband is het verhaal van mgr. Jules De Becker, rector van het Amerikaans College in Leuven, die na zijn verdrijving uit Leuven op 27 augustus 1914 door Amerikaanse diplomaten in veiligheid was gebracht.[20] Het lijkt een sentimentele anekdote, maar het is een soort vignet geworden in de geschiedenis van de universiteitsbibliotheek.[21] De Becker kwam na zijn vrijlating zijn verhaal doen bij Brand Whitlock, de Amerikaanse gezant. Zonder veel zichtbare emotie bracht hij verslag uit over de verschrikkingen die zich voor zijn ogen hadden afgespeeld. Het huis van zijn vader en dat van zijn broer was in brand gestoken, vrienden en collega's waren vermoord. Toen hij echter over de bibliotheek wou beginnen, geraakte hij niet meer uit zijn woorden. Hij viel stil, probeerde opnieuw,

struikelde over de eerste lettergreep ‘La bib...’ Het woord kreeg hij niet over de lippen. Hij legde zijn armen op tafel en barstte in tranen uit - Sophie De Schaepdrijver heeft er terloops op gewezen dat er toen meer werd geweend.[22] Er werd sneller naar de zakdoek gegrepen en men deinsde niet terug voor enige pathetiek. Van kardinaal Mercier wordt verteld dat hij in onmacht viel, toen hij in Rome het nieuws van de bibliotheek vernam.[23]

Emblematisch tafereel uit de eerste oorlogsdagen: de executie van de jezuiët Eugène Dupiéreux in Tervuren op 27 augustus 1914. Plaat naar een aquarel van John Janssens, die later in Rome generaal van de jezuïetenorde werd.

De bibliotheek van Alexandrië

Het verlies leek welhaast onvatbaar. Intellectuelen grepen naar dure woorden en vertrouwde beelden. Ze trokken historische parallellen: ‘Il Sacco di Roma’, de Dertigjarige Oorlog... En vaak viel ook de naam Pompeï. Er laaiden oudtestamentische en antieke brandoffers op, hecatomben en met betrekking tot de bibliotheek ook de autodafe uit de tijd van de inquisitie. Het was Sir Arthur Evans, de ontdekker van het paleis van Minos in Knossos, die al op 1 september 1914 in een ingezonden stuk in *The Times* gewag maakte van de holocaust van Leuven.[24] Ook de analogie met de verwoesting van de bibliotheek van Alexandrië lag bij deze klassiek geschoolden nog voor de hand.[25] Deze laatste vergelijking zou het leven kosten aan een jonge jezuïet, Eugène Dupiéreux (1891-1914), student filosofie.[26] Die was samen met wel zeventig ordegenoten uit Leuven gedreven op 27 augustus 1914. Bij hem was onderweg in Tervuren een zakboekje aangetroffen met een blaadje waarop hij uit de losse pols enige kritische bedenkingen had geformuleerd met betrekking tot de brand van Leuven. Een confrater moest die vertalen:

‘Toen ik vroeger las dat de Hunnen onder Attila gehele steden hebben verwoest en dat de Arabieren onder kalief Omar de bibliotheek van Alexandrië in vlammen

hebben doen opgaan, glimlachte ik. Thans glimlach ik niet meer, nu ik gezien heb dat de Duitsers in Leuven hetzelfde hebben gedaan. Ze mogen trots zijn op hun *Kultur*.'

Dupiéreux had niemand opgehitst, hij had enkel een krasse uitspraak gedaan en kon hoogstens beschuldigd worden van een opiniedelict. Hoe dan ook, daarmee was zijn lot bezegeld. Het was de omstanders niet toegestaan de blik van de terechtstelling af te wenden. Onder hen bevond zich de tweelingbroer van het slachtoffer, eveneens jezuïet. Het peloton trad aan, het bevel weerklonk en de schoten vielen. Incident gesloten. Het kreeg wel grote ruchtbaarheid en de vergelijking met Alexandrië werd spreekwoordelijk.[27]

Culturele gruwel treedt doorgaans niet geïsoleerd op, meestal gaat die gepaard met wreedheden *tout court*. In het verhaal van pater Dupiéreux zijn ze met elkaar verweven. Toch blijft de morele balans tussen vernieling van erfgoed en menselijke verliezen een heikele kwestie. Huilen we harder om kapotte stenen (en verbrande boeken) dan om dode mensen?[28] Menselijk leed en persoonlijke drama's vallen bezwaarlijk af te wegen tegen collectief verlies en culturele schade. De indruk over-

Eindnoten:

9 L. Grondijs, *Een Nederlander in geteisterd België*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1914; L. Mokveld, *De overweldiging van België*, Rotterdam, W.L. en J Brusse, 1916.

10 W. Klinkert, S. Kruizinga en P. Moeyes (eds.), *Nederland neutraal. De Eerste Wereldoorlog 1914-1918*, Amsterdam, Boom, 2014, p. 335-337.

11 De plaat van Louis Raemaekers, *De Kunst gekruisigd / L'Art crucifié / The Mortyrdom of Art* is gereproduceerd in: J. Tollebeek en E. van Assche, *Ravage. Kunst en cultuur in tijden van conflict*, Leuven/Brussel, Mercatorfonds, 2014, p. 97. Over Raemaekers: A. de Ranitz, *Louis Raemaekers 'met potlood en pen als wapen'. Politiek tekenaar van wereldfaam in de Eerste Wereldoorlog*, Roermond, Stichting Louis Raemaekers, 2014.

12 S. Goebel, 'Cities', in: J. Winter (ed.), *The Cambridge History of the First World War*, Cambridge, Cambridge UP, 2014, p. 373.

13 Aan de terreur in België is in recente tijd internationaal nogal wat aandacht besteed. De belangrijkste publicaties zijn: J. Horne and A. Kramer, *German Atrocities. A Histoy of Denial*, London/New Haven, Yale University, 2001; L. Zuckerman, *The Rape of Belgium. The Untold Story of World War One*, New York, New York UP, 2004 (ook in Nederlandse vertaling); J. Lipkes, *Rehearsals. The German Army in Belgium, August 1914*. Leuven, Leuven UP, 2007; A. Kramer, *Dynamic of Destruction. Culture and Mass Killing in the First World War*, Oxford, Oxford UP, 2007.

14 S. De Schaepdrijver, *Erfzonde van de twintigste eeuw. Notities bij '14-'18*, Antwerpen/Amsterdam, Houtekiet, 2013, p. 164.

15 H. Bauchau, *La déchirure*, Paris, Gallimard, 1966 met daarin een hoofdstuk met betrekking tot de brand van Leuven, 'L'Incendie de Sainpierre' (sic). Met dank aan Hubert Bovens. Zie ook H. Roland, 'Deutschlandbilder im intellektuellen französischsprachigen Belgien 1918-1940', in: H. Roland, M. Beyen und G. Draye (Hrsg.), *Deutschlandbilder in Belgien 1830-1940*, Münster/New York/München/Berlin, Waxmann, 2011, p. 410-416.

16 A. Kramer, 'The First World War as Cultural Trauma', in: R.J.B. Bosworth, *The Oxford Handbook of Fascism*, Oxford, Oxford UP, 2010, p. 36.

17 L. Engelstein, '"A Belgium of our own'. The sack of Russian Kalisz, August 1914', *Kritika. Exploration in Russian and Eurasian History* 10/2009, p. 441-473.

18 M. Vachon, *Les Villes martyres de France et de Belgique*, Paris, Payot, 1915.

19 Althans volgens Georg Simmel. Zie P. Dassen, *De onttovering van de wereld. Max Weber en het probleem van de moderniteit in Duitsland 1890-1920*, Amsterdam, Van Oorschot, 1999, p. 247.

20 B. Tuchman, *De kanonnen van Augustus*, Amsterdam, Elsevier, z.j., p. 383.

21 B. Whitlock, *Belgium under the German Occupation. A Personal Narrative*, London, Heinemann, 1919, p. 102-105 ('Monseigneur and the Library'). Geciteerd door B. Tuchman, *The Guns of August*, New York, 1962 (ook Nederlandse vertaling, p. 320). Tuchman verwart De Becker wel met de rector van de universiteit, Paulin Ladeuze.

22 Ook in parlementen. S. De Schaepdrijver, *De Groote Oorlog. Het koninkrijk België tijdens de Eerste Wereldoorlog*, Amsterdam/Antwerpen, Atlas, 1997, p. 63.

23 *Journal des Débats politiques et littéraires*, 12 september 1914. Geciteerd in J. van Impe, *De Universiteitsbibliotheek van Leuven. Het verhaal van een feniks*, Leuven, Universitaire Pers Leuven, 2004, p. 14.

24 Geciteerd in: J. van Impe, *De Universiteitsbibliotheek van Leuven*, p. 13-14.

25 M. Berti, 'De bibliotheek van Alexandrië', in: J. Tollebeek en E. van Assche, *Ravage*, Leuven/Brussel, 2014, p. 60-65.

26 L.H. Grondijs, *Een Nederlander in geteisterd België*, o.c. noot 9, p. 39-40; *Rapports et documents d'enquête*, p. 116; p. 119; p. 473: J. Lipkes, *Rehearsals. The German Army in Belgium, August* 1914, p. 476-478; p. 741; J. de Roeck, 'Hoe jezuïeten van Leuven in 1914 de oorlog beleefden', *De Vier Seizoenen* 8/september 2014, p. 5-7.

27 *Tafereel uit den oorlog Leuven 1914* / Épisode *de la guerre Louvain 1914*, plaat naar aquarel van John Janssens, Antwerpen, Vlaamsche Volksuitgaven, 1914 (Leuven, Universiteitsarchief).

28 A. van Veelen, 'Harder huilen om kapotte stenen dan om dode mensen', in: *NRC Handelsblad*, 18 mei 2015. Over dezelfde kwestie ook P. van Os,' Roofkunst. Beeldenstorm in het Midden-Oosten', in: *De Groene Amsterdammer*, 28 mei 2015.

Blindgebluschte oogen
Norbert Moermans

Bibliotheek te Leuven
Edward B. Koster

Hier ligt het wrak van wat eens weten borg,
Der vensters droeve, blindgebluschte oogen,
Zij staren vol ontzetting om zich heen.
Hun vraagblik schijnt te zeggen: ‘Wie verscheen
Aan onze vroege, langgewijde bogen?
Wie bracht hier brand, verwoesting, leed en zorg?

Mijn binnen herbergt niet meer wetens schat,
Zij zeggen dat de burgers roek'loos schoten,
En dat het werd gewroken duizendvoud.
Maar waarom mij gedeerd, eerwaard en oud,
Die vrede diende en wijsheid onverdroten,
Die slechts den wil tot edel geven had?’

Die jammerstem ontstijgt het droevig puin,
Maar daarnaast komt een and're stem gestegen,
Die uit de wereld rijst die 't kwaad verdoemt:
‘Staak uwe klachten, weer wordt gij genoemd,
Weer zal uw naam luid klinken allerwegen,
Gij wordt herboren, hoog rijst weer uw kruin!’

De ‘blindgebluschte oogen’ van de Universiteitshal aan de Naamsestraat, waarvan de bovenverdieping werd ingenomen door de bibliotheek. Foto gebroeders E. en A. Arnou, 1914.

Van de talloze gedichten die de Eerste Wereldoorlog heeft gegenereerd, is vooral de lyriek van enkele talentvolle *soldier poets* (Owen, Sassoon, Ungaretti) bekend gebleven. Toch groeit de belangstelling voor de poëzie van het tweede garnituur (*minor poetry*), omdat die verzen en rijmpjes het culturele leven tijdens de oorlog evengoed hebben getypeerd.

‘Bibliotheek te Leuven’ van Edward B. Koster (1861-1937) is zo'n gedicht. Het verscheen in december 1915 in het literaire maandblad *Groot Nederland*. Naar vorm is het een traditioneel gedicht van drie zesregelige strofen met eenzelfde rijmschema (abccba). In de eerste twee strofen laat de dichter een jammerklacht opstijgen uit het puin van de bibliotheek, een beeld dat terugkeert in de slotstrofe. Daarin voorspelt een tweede stem de heropstanding van de bibliotheek, wat culmineert in het eindvers

‘Gij wordt herboren, hoog rijst weer uw kruin!’ (In een recente bloemlezing is het laatste woord veranderd in ‘kruis’!)

Opvallend is de gematigde toon. Koster, een leraar klassieke talen, is weliswaar geschokt door de tragedie in Leuven, maar hoedt zich voor de felle anti-Duitse retoriek waarmee de geallieerde propaganda over de kwestie berichtte. Veeleer toont hij zich een waarnemer die ook gewag maakt van de Duitse lezing over de zaak, de mythe van de francs-tireurs. Scherper is Koster in zijn gedicht over het bombardement van de kathedraal van Reims, dat eveneens, in november 1918, in *Groot Nederland* verscheen.

Er is overigens geen ander gedicht over de bibliotheekbrand bekend. Enkele Engelse oorlogsgedichten over Leuven, opgenomen in de anthologie *The Glory of Belgium* (1915) van Russell Markland (1892-1973), zeggen niets over het lot van de bibliotheek. Naar de poëzie over de brand van Leuven is trouwens nog geen onderzoek gedaan. Toch lijkt het weinig waarschijnlijk dat er nog talrijke gedichten over de bibliotheek te voorschijn zullen komen. In elk geval neemt Kosters bibliotheekgedicht, hoe gekunsteld ook, een aparte plaats in binnen de poëzie die door de Eerste Wereldoorlog is geïnspireerd.

Vandaag is Edward B. Koster totaal vergeten. Zijn gevoelige natuurlyriek en epiek slaan niet meer aan. Terecht, vond allicht Lodewijk van Deyssel (1864-1952), die Koster in zijn beruchte scheldkritieken de grond in boorde. Voor een kleine rehabilitatie zorgde meester-bloemlezer Gerrit Komrij.

Zie voorts: M.F. Fresco, ‘Edward B. Koster’, in A. van der Paardt (samenst.), *Klassieke profielen. Een collectie essays over classici-literatoren uit de moderne Nederlandse letterkunde met een bloemlezing uit hun werk*, Alkmaar, De Doelenpers, 1988, p. 32-41; R. Kammelar, J. Sicking & M. Wielinga (samenst.). *Het monster van de oorlog. Nederlandse liedjes en gedichten over de Eerste Wereldoorlog*, Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, 2004, p. 261; G. Komrij, *De Nederlandse poëzie van de negentiende en twintigste eeuw in duizend en enige gedichten*, Amsterdam, Bert Bakker, 1979, p. 351-352 (en latere edities).

[Vervolg De brand van een bibliotheek]

heerst dat naarmate men zich van de plaats delict verwijdert, in ruimte of in tijd, verlies van erfgoed zwaarder valt. Eenmaal het leed geleden, vreten culturele wreedheden dieper in. De symbolische orde haalt het uiteindelijk van de individuele tragiek.[29]

Zo ging het ook in het geval van pater Dupiéreux, die binnen de kortste keren zowaar was uitgeroepen tot martelaar.[30] Toch draait het verhaal om de bibliotheek en om erfgoed dat was gecanoniseerd in de loop van de negentiende eeuw.[31] Aan het eind van de eeuw was erfgoed zelfs het voorwerp geworden van oorlogsrecht. De artikelen 27 en 56 van de Conventie van Den Haag uit 1907 namen speciaal gebouwen gewijd aan kunst en wetenschap (musea, bibliotheken, universiteiten) en historische monumenten onder bescherming. Op dat eigenste moment brak echter ook het tijdperk aan van de totale oorlog, die burgers noch erfgoed ontziet en zich weinig aan conventies gelegen laat. Dat was in Leuven ten overvloede gebleken.

Faust in zijn alchemistenkrocht? Of Fritz Haber (Nobelprijs), uitvinder van het gifgas en ondertekenaar van het manifest van de drieënnegentig? In alle geval stelt deze Franse prentbriefkaart de Duitse wetenschap aan de kaak.

Nobelprijzen in de clinch

Een telegram van het agentschap Wolff maakte op 29 augustus het nieuws over de verwoesting van Leuven wereldkundig: de stad was enkel nog een berg as, Leuven bestond niet meer. In het neutrale Zwitserland klom de Franse schrijver Romain Rolland (1866-1944) (Nobelprijs literatuur 1915) in zijn pen en richtte zich in een open brief tot zijn evenknie Gerhart Hauptmann (1862-1946) (Nobelprijs 1912), het boegbeeld van de Duitse letterkunde: ‘Leuven met zijn kunstschatten, de wetenschap, de heilige stad. Maar wie zijn jullie dan? Zijn jullie kleinkinderen van Goethe of van Attila de Hun? Voeren jullie oorlog tegen legers of tegen de geest? Dood de mensen maar respecteer de kunst. Het is het erfgoed van de mensheid.’[32].

‘Tuez les hommes mais respectez leurs oeuvres.’ Dat klonk als een verre echo van een uitspraak die aan Napoleon wordt toegeschreven: ‘Je fais la guerre aux hommes, non aux Arts.’[33] Bij Rolland klinkt het bepaald cassant. In zijn antwoord kon Hauptmann het culturele humanisme van Rolland dan ook gemakkelijk afdoen als cynisme. Natuurlijk was het erg als in het strijdgewoel een Rubens verloren ging, maar - Rubens goed en wel - Hauptmann leed toch meer om de stukgeschoten borst van een mensenbroer. Hauptmann besloot dat de Duitsers liever voor afstammelingen van Attila doorgingen dan dat ze op hun grafzerk het sentimentele opschrift ‘Söhne Goethes’ gebeiteld zagen. Dit leverde hem bij 's keizers verjaardag in januari 1915 het ordeteken van de Rode Adelaar op.

Romain Rolland zou nog pogingen ondernemen om in Zwitserland een soort moreel parlement op poten te zetten, met een bondgenootschap van schrijvers die de wereld een geweten zouden schoppen. Rolland deed dat samen met Stefan Zweig en ze probeerden ook Belgische schrijvers voor hun zaak te winnen: Emile Verhaeren, als Frans schrijvende Vlaming zowat de Dichter des Vaderlands, en Maurice Maeterlinck die in 1911, een jaar vóór Hauptmann, de Nobelprijs voor literatuur had gekregen. Zweig was een groot vereerder van Verhaeren, die hij opzocht tijdens zijn vakantie aan de Belgische kust. Bij het uitbreken van de oorlog op 28 juli 1914, kon hij nog net de laatste exprestrein huiswaarts halen. Toen hield alle grensoverschrijdend verkeer op, ook het geestesverkeer met zijn idool Verhaeren.

Op 30 augustus 1914 publiceerde Zweig in een Weens blad een in memoriam voor Leuven, waarvan hij nauwelijks een maand tevoren vanaf het station de baksteenrode daken had gezien. Nu was de stad een rokende puinhoop, een beroet kadaver dat door zijn eigen onreine hartstocht was vernietigd.[34] Wat de francstireurs betreft was Zweig een *believer*. Hij vond dat Leuven door zijn plotselinge rebellie tegen de bezettingstroepen het noodlot over zichzelf had afgeroepen. Verhaeren, alumnus van Leuven, hief op de smeulende ashopen een klaagzang aan, *Parmi les cendres*, met het brandende Leuven in het frontispice. Vóór de oorlog stond de dichter bekend als humanist, socialist, pacifist, maar in de zomer van 1914 smolt zijn pacifisme als sneeuw voor de zon en raakte zijn poëzie van haat vervuld. In zijn haat tegen Duitsland klonk zelfs enig antisemitisme door.[35] Maeterlinck schreef in de inleiding tot *Les débris de la guerre* dat hij in Duitsland veel vrienden had geteld, maar dat die vriendschappen nu dood en begraven waren.[36]

De Duitse en de Oostenrijkse keizer in een stroom van bloed, vloeiend uit de brandende steden Leuven en Reims. De Barmhartigheid kan het niet langer aanzien. Franse prentbriefkaart.

Zo voltrok zich de scheiding der geesten. De brand van Leuven dreef een wig in de Europese cultuurscene. Of zoals de Duitse auteur Wolfgang Schivelbusch het verwoordt: Leuven werd het Sarajevo van de Europese intelligentsia.[37] Sinds de studie van Schivelbusch in 1988 verscheen, heeft Sarajevo er nog een connotatie bij gekregen. Daar werd in 1992 (ook op 25 augustus, een omineuze datum voor bibliotheken) door Servische milities de nationale bibliotheek van het multiculturele Bosnië-Herzegovina in de as gelegd. De korte twintigste eeuw eindigde tragisch waar hij in 1914 begonnen was.

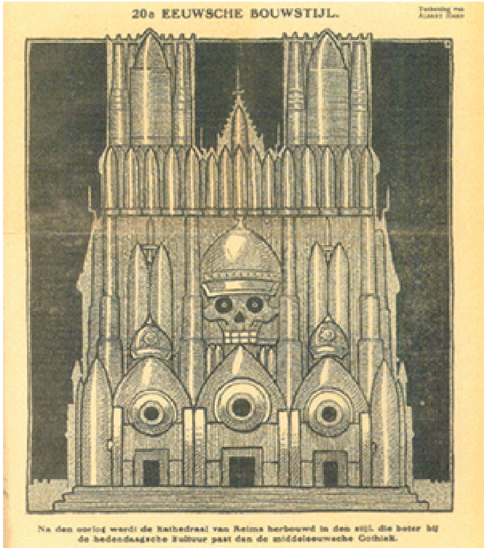
Papieren oorlog

Als een bibliotheek in lichterlaaie staat, kunnen intellectuelen bezwaarlijk afzijdig blijven. Ze schermen met erfgoed en slaan elkaar met manifesten om de oren.[38] Het leek wel of er een tweede front was geopend, voor de *Krieg der Geister, War of Minds, guerre des mots*, en het waren pennenridders die in het strijdperk traden. Publicisten en cartoonisten vochten een papieren oorlog uit.[39] Onder de titel *Louvain* schreven Angelsaksische universiteiten hun verfoeiing uit.[40] *Louvain*, dat klonk even krachtig als simpel, een naam als een klok. De teneur was die van het liberale establishment in het Verenigd Koninkrijk en sloot aan bij de zienswijze van minister-president Asquith, die al op 5 september in de Guildhall verklaard had dat de verwoesting van Leuven de ergste misdaad was sinds de Dertigjarige Oorlog.[41] De universiteiten protesteerden tegen de aanslag op cultuur en wetenschap, die door geen enkele militaire noodzaak gerechtvaardigd kon worden. Hun protest moest doordringen tot Berlijn en tot het internationale Gerechtshof in Den Haag. Als academici deden ze een beroep op hun Duitse tegenhangers die druk moesten uitoefenen op hun regering om herhaling te voorkomen.

De Duitse intelligentsia diende hen begin oktober van antwoord in de berucht geworden oproep *An die Kulturwelt*.[42] In het Frans luidde de titel *Appel au monde civilisé*, wat niet helemaal recht doet aan het onderscheid tussen Duitse cultuur en westerse civilisatie dat toen opgeld deed aan weerszijden van het front. De verklaring geraakte echter beter bekend als het Manifest van de drieënnegentig, omdat ze daadwerkelijk ondertekend was met drieën negentig grote namen, van Wilhelm Röntgen tot Max Planck, van Gerhart Hauptmann tot Siegfried Wagner, allen zwaargewichten in de wereld van kunst en wetenschap, met een mooi aanbod van gewezen en toekomstige Nobelprijswinnaars (en met nogal wat Leuvense connecties). Dat waren de mandarijnen van het Duitse geestesleven. Jaren later, in 1921 bleek uit onderzoek van *The New York Times* dat van de zesenzeventig ondertekenaars die toen nog in leven waren, er wel zestig spijt hadden van hun handtekening. Het kwaad was inmiddels geschied.

Eigenlijk was het manifest bekokstoofd door het ministerie van Buitenlandse Zaken en door de Duitse marine, die alvast een vuistregel voor alle oorlogspropaganda ter harte nam: zorg ervoor de kunstenaars en intellectuelen op uw hand te krijgen.[43] In zijn genre was dit een model, meer een apologie dan een schotschrift. Het Manifest van de drieënnegentig deed door zijn leerstelligheid onwillekeurig aan de

vijfennegentig thesen van Luther denken. In de geallieerde landen gold het meteen als een schoolvoorbeeld van *Professorenarroganz*. In een zesvoudige ontkenning, telkens ingezet met de bezwerende mantra 'Es ist nicht war', verdedigden de ondertekenaars zich tegen de aantijgingen van de geallieerden: de oorlog was aan Duitsland opgedrongen en Duitse soldaten hadden niemand een haar gekrenkt, tenzij uit wettige zelfverdediging.



Een sterk beeld van Albert Hahn: de kathedraal van Reims, herbouwd in Duitse stijl. *De Notenkraker*, 26 september 1914. Universiteitsbibliotheek Amsterdam.

De vierde ontkenning is integraal aan Leuven gewijd. Het is niet waar dat de Duitse troepen in Leuven gewelddadig zijn opgetreden, de Leuvenaars hebben ze verraderlijk in hun kwartieren overvallen. Met de dood in het hart hebben Duitse soldaten een deel van de stad moeten beschieten als vergelding en met gevaar voor eigen leven hebben ze het stadhuis van de vlammenzee weten te redden. Het manifest schaart zich zonder omwegen achter de Duitse versie van een volksopstand en een strafgericht. Er wordt met geen woord gerept over de bibliotheek. Wel wordt gewag gemaakt van kunst, maar de redding van kunstwerken kan onmogelijk opwegen tegen een Duitse nederlaag. Een bibliotheek of een kathedraal was nog niet de botten waard van één enkele Pommerse grenadier, om het met een variatie op Bismarck te zeggen. Dat stond er niet letterlijk, maar dat was toch de teneur.

Leuven en Reims

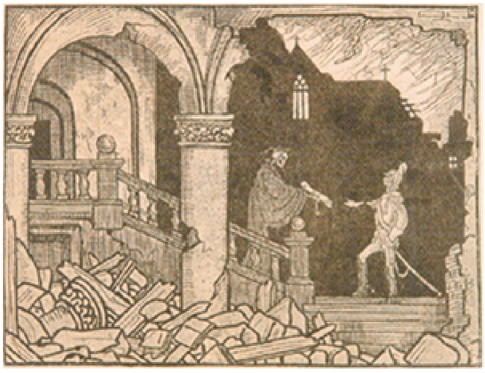
Inmiddels hadden de Duitsers op 19 september 1914 voor het eerst de kathedraal van Reims onder vuur genomen. De kathedraal op zich was misschien niet eens echt geviseerd, maar de Fransen konden het wel voorstellen als een goddeloze beschieting. In Brussel vroeg een Amerikaanse diplomaat zich af of dit op een

'another Louvain' zou uitdraaien.[44] Op 22 november werd in leper de Lakenhal aan flarden geschoten. Heel even werden leper en Leuven in één adem genoemd. Het lot van Leuven verbleekte echter bij dat van leper, dat van de kaart werd geveegd. Ieper gold na enkele monsterlijke offensieven als bewijs voor de totale zinloosheid van de oorlog. Leuven bleef samen met Reims symbool staan voor het bedreigde Europese erfgoed.[45] In Londen bracht *The Architectural Review* een dubbelportret van Leuven en Reims en hun vernielde patrimonium. De toekomstige architect van de bibliotheek in Leuven, de Amerikaan Whitney Warren, ging in Reims de schade opmeten en bracht verslag uit van de doodstrijd van de kathedraal.

Leuven en Reims, dat werd een curieus verbond dat gretig ingang vond in de pers, polemiek en propaganda en zelfs in de poëzie.[46] Leuven had al eerder aanleiding gegeven tot lyriek. *Bibliotheek te Leuven*, van Edward B. Koster, een dichter in de schaduw van de Tachtigers verscheen in 1915.[47] Brij Narayan Chakbast schreef verzen over de brand van Leuven in het Urdu, als eresaluut aan de Indische soldaten die naar het Europese slagveld trokken.[48] Het waren dichters van de statuur van Verhaeren en Apoltinaire die Leuven en Reims met elkaar in verband brachten. Verhaeren dichtte over de keizer dat hij tranen stortte over Leuven, terwijl hij Reims in brand schoot: 'Pendant qu'il brulait Reims, il pleurait sur Louvain.' En Apollinaire: 'Entends crier Louvain, vois Reims tordre ses bras.' Zo kwamen er relais tot stand tussen de geblakerde bibliotheek en de gehavende kathedraal. Beide belichaamden het slachtofferschap van een hele natie. Leuven en Reims werden de prima donna's van de zogeheten Martelaarssteden, die ook verbindingen aangingen met de *low culture*. Zo werd er ten bate van de vluchtelingen zeep verkocht, met in bas-reliëf de ruïnes van beide steden.

Na Leuven en Reims kon Duitsland, het land van dichters en denkers, worden neergezet als een natie van cultuurbarbaren. Aan invectieven geen gebrek: Hunnen, Teutonen, Vandalen. In karikaturen ontving keizer Willem in Leuven een eredoctoraat in het volkenrecht (of in de kunstgeschiedenis) uit de handen van een skelet en werd hij in Reims tot koning van de Vandalen gekroond. Albert Hahn voerde de doctor honoris causa op in de ruïne van de bibliotheek en onder zijn tekenpen vervelde de kathedraal van Reims tot een assemblage van bommen en granaten met bajonetten als pinakels en pinhelmen als gevelversiering. Leuven en Reims markeerden voortaan de demarcatielinie tussen de invloedssferen van de West-Europese beschaving en de Germaanse cultuur, die zich weinig aan erfgoed gelegen liet liggen.

In hun ijver dreven pleitbezorgers van de Leuvense zaak de tegenstelling op de spits door de beschaving te laten samenvallen met het katholieke West-Europa dat tegenover het Midden-Europa van de reformatie stond. Een en ander lag gevoelig ten aanzien van de Amerikaanse weldoeners, met de grote geldschieter Herbert Hoover, een bekende quaker, voorop. De Amerikaanse ambassadeur Brand Whitlock zou zich later afvragen of katholieken ooit een stuiver zouden over hebben voor een protestantse instelling, ook al was die getroffen door de Duitse furie: 'Did Roman Catholics, anywhere on this planet, ever give a penny toward building up a Protestant institution'?[49]



De Duitse keizer ontvangt van een skelet een doctorsbul in de ruïne van de Leuvense Universiteitshal. Indringende tekening van Albert Hahn in *De Notenkraker*, 12 september 1914. Universiteitsbibliotheek Amsterdam.

Nu hadden de Duitsers zelf wel voedsel gegeven aan een confessionele interpretatie van het conflict tussen *Kultur* en civilisatie. Tot de vaste ingrediënten in de legende van de francs-tireurs behoorden behalve volksvrouwen die met kokende olie goten en verpleegsters die gewonde Duitsers castreerden, ook de katholieke priesters die het volk ophitsten. Van dit soort papenvreterij is wellicht ook de *Pfaffenuniversität* van Leuven mee het slachtoffer geworden.

Kultur allemande

Sinds het manifest waarmee Duitse intellectuelen de verwoesting van Leuven hadden goedgepraat, bestond de indruk dat de hele Duitse cultuurwereld het Pruisisch militarisme indekte. Zo bracht Duitsland zichzelf in diskrediet en kon *Kultur* een schamper slagwoord worden in de geallieerde propaganda. Proust liet de chique hertogin de Guermantes dat woord met een verschrikkelijk Duits accent uitkraaien: 'La KKKKultur'.[50] Het woord kreeg zelfs een obscene bijklank, althans op een Franse prentbriefkaart met 'KULTUR ALLEMANDE' in kapitalen die homoseksuele standjes uitbeeldden, een toespeling op schandalen aan het keizerlijke hof.[51] Soms lijkt het alsof de West-Europese elite weerwraak nam voor het overwicht waarmee de Duitse intelligentsia zich tijdens de

'Kultur allemande'. Franse prentbriefkaart.

Eindnoten:

29 A. Kramer, 'The First World War as Cultural Trauma', o.c. (noot 16), p. 33.
30 *Pictures of Ruined Belgium. Vision de la Belgique détruite. Seventy-two pen and ink sketches drawn on the spot by Louis Berden. The French text by Georges Verdavaine, founded on the official reports*. Trans. by J.L. May, London/New York, Lane, 1917, p. 242.
31 F. Grijzenhout (ed.), *Erfgoed. De geschiedenis van een begrip*, Amsterdam, Amsterdam UP, 2007.
32 A. Gilleir, 'Nobele literaire stemmen over oorlog en literatuur', in: J. Tollebeek en E. van Assche, *Ravage*, Leuven/Brussel, 2014, p. 100-103; L. Wieland, *Belgien 1914*, o.c. (noot 4), p. 63-68 ('Der Protest Romain Rollands und die Reaktion in Deutschland')
33 *Les Allemands destructeurs de cathédrales et de trésors du passé*, Paris, Hachette, 1915, p. 52.
34 S. Zweig, 'Löwen', in: *Neue Freie Presse*, Wien, 30 augustus 1914. Vertaald in P. Jacobs, *Een tijdreis door België. Schrijvers op bezoek 1814-1015*, Tielt, Lannoo, 2012, p. 216-222.
35 L. Engelstein, o.c. (noot 17), p. 473.
36 Over Verhaeren en Maeterlinck en het citaat: *Pictures of Ruined Belgium* (Georges Verdavaine), London/New York, Lane, 1917, p. XIX; A. Gilleir, 'Nobele literaire stemmen over oorlog en literatuur', p. 102-103.
37 Het beste boek over de twintigste-eeuwse geschiedenis van de bibliotheek, waaraan we zeer schatplichtig zijn, is de onovertroffen studie van W. Schivelbusch, *Die Bibliothek von Löwen. Eine Episode aus der Zeit der Weltkriege*, München/Wenen, Hanser, 1988.
38 Over het hele culturele conflict: W.J. Mommsen und E. Müller-Luckner, *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*, München, Oldenbourg, 1996; F. Boterman, *Cultuur als macht. Cultuurgeschiedenis van Duitsland 1800 - heden*, Utrecht/Amsterdam/Antwerpen, Arbeidspers, 2013; K. Flasch, *Die geistige Mobilmachung. Die deutschen Intellektuellen und der Erste Weltkrieg*, Berlin, Fest, 2000; E. Piper, *Nacht über Europo. Kulturgeschichte des Ersten Weltkriegs*, Berlin, Propyläen, 2013.
39 Zie *Orages de papier. La grande Guerre des médias*, Parijs, Bibliothèque nationale de France, 2011.
40 Ondertekende exemplaren van de verklaring: Leuven Universiteitsarchief, Archief rector Paulin Ladeuze, z. nr.
41 'La destruction de Louvain', in: A. Robida, *Les Villes martyres. Lithographies originales*, Paris, Baudelot, 1914.
42 J. und W. von Ungern-Sternberg, *Der Aufruf 'An die Kulturwelt'*, Stuttgart, Steiner, 1996; M.E. Chagnon, 'Le Manifeste des 93. La mobilisation des académies françaises et allemandes au déclenchement de la Première Guerre mondiale (1914-1918)', *French Historical Studies* 35/2012, p. 123-147.
43 A. Morelli, *Elementaire principes van oorlogspropaganda*, Brussel, Epo, 2001, p. 79-85.
44 H. Gibson, *A Journal from our Legation in Belgium*, London/New York/Toronto, Grosset and Dunlap, 1917, p. 245.
45 'Als wonden toegebracht aan het geheugen van de mensheid', in de woorden van Jacques Le Goff. S. Goebel, *The Great War und Medieval Memory. War, Remembrance and Medievalism in Britain and Germany*, 1914-1940, Cambridge, Cambridge UP, 2007, p. 178-182.
46 Over Leuven en Reims: M. Derez, 'De brand van Leuven' en 'Reims. De beschoten kathedraal', in: J. Tollebeek en E. van Assche (eds.). *Ravage*, o.c. (noot 11), p. 81-85 en p. 86-91.
47 In het tijdschrift *Groot-Nederland*. R. Kammelar, J. Sicking en M. Wielinga, *Het monster van de oorlog. Nederlandse liedjes en gedichten over de Eerste Wereldoorlog*, Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, 2004, p. 261.
48 Met dank aan R. Singha en D. Dendooven van In Flanders Fields Museum, Ieper.
49 A. Nevins (ed.), *The Letters and Journal of Brand Whitlack*, New York/London, Appleton-Century, 1936, p. 697.
50 M. Proust, *Le temps retrouvé (À la recherche d*u *temps perdu*, deel II), Paris, Gallimard, 1927, p. 177. Geciteerd door P. den Boer (ed.), *Beschaving. Een geschiedenis van de begrippen hoofsheid, heusheid, beschaving en cultuur*, Amsterdam, Amsterdam UP, 2001, p. 50.
51 P. Van Damme, *Vriend over vijand. De Grote Oorlog in spotprenten*, Tielt, Lannoo, 2013, p. 251.

Furore teutonico
Garrelt Verhoeven

In de jaren twintig van de vorige eeuw verrees aan het 'Volksplein' in Leuven (het huidige Mgr. Ladeuzeplein) een nieuwe Universiteitsbibliotheek, onder leiding van de Amerikaanse architect Whitney Warren. Hier werd letterlijk met Amerikaans geld hersteld wat door Duits geweld was geveld, een gegeven dat Warren zichtbaar wenste te maken op de voorgevel van het gebouw. Over de volledige breedte van de dakrand zou een balustrade worden aangebracht, met in sierlijke gebeeldhouwde letters de tekst: FURORE TEUTONICO DIRUTA, DONO AMERICANO RESTITUTA [Door Teutoons geweld geveld, met Amerikaanse vrijgevigheid hersteld].

De Brusselse beeldhouwer Pierre de Soete (1886-1948) had de letters van de geveltekst al vervaardigd, toen rector Ladeuze koudwatervrees kreeg. De Vredesconferentie van Locarno had in 1925 de relaties met Duitsland hersteld en de rector zag weinig heil in een apert anti-Duitse tekst op zijn gevel. Hij ondervond grote weerstand, in de eerste plaats van Warren en De Soete, die zich beriepen op hun artistieke vrijheid. Maar ook Leuvenaars en oud-strijders, met de verschrikkingen van de oorlog vers in het geheugen, konden het niet verkroppen dat de tekst zou vervallen. Ladeuze hield echter voet bij stuk en liet de balustrade met de gewraakte tekst vervangen door een neutrale gevelversiering.

Deze werd kort voor de opening van de bibliotheek afgeleverd, maar zou niet worden aangebracht - betogers bestormden de vrachtwagen en sloegen de balusters aan gruzelementen. In allerijl liet de rector een houten 'noodbalustrade' maken voor de inwijding op 4 juli 1928, de Amerikaanse Onafhankelijkheidsdag. Aan de vooravond van de openingsplechtigheid riepen affiches op tot het uitjouwen van Ladeuze. Op het moment suprême strooide een vliegtuigje strooibiljetten met de gewraakte tekst uit over het toegestroomde publiek. De climax van het protest volgde enkele weken later.

In de vroege ochtend van 16 juli 1928 beklom de Leuvense bouwvakker Felix Morren (1898-1974) de gevel van de juist geopende Universiteitsbibliotheek om met een moker de balusters van de kroonlijst naar beneden te slaan. Morren, die als voorman aan de bouw van de bibliotheek had meegewerkt, gaf daarmee uiting aan het breed gedeelde gevoelen dat het weglaten van de tekst een ontkenning inhield van de Duitse schuld. Als zestienjarige jongeman had hij in 1914 de Duitse terreur aan den lijve ondervonden, toen hij gewond raakte bij de intocht van de troepen in Leuven.

Felix Morren werd veroordeeld tot een jaar gevangenisstraf, in beroep teruggebracht tot twee maanden. De balustrade werd hersteld en de gewraakte tekst werd niet op de gevel aangebracht, maar Morren groeide achter de tralies uit tot een volksheld. En in 1933 zou hij zijn heldendaad nog eens herhalen. Als protest tegen de jodenhaat in Duitsland kegelde hij de 'Hitlerbalustrade' naar beneden, zoals de gevelversiering nu werd genoemd.

De letters van het eerste deel van het opschrift (FURORE TEUTONICO) verhuisden in 1936 naar Dinant, waar ze door beeldhouwer Pierre de Soete werden verwerkt in een grafmonument. De discussie laaide weer op en de regering zag haar neutraliteitspolitiek gedwarsboomd. Lang zou het niet duren, want in de meidagen

van 1940 konden de Duitse troepen niet wachten om het anti-Duitse monument op te blazen.

Felix Morren (1898-1974), poserend als verzetsheld in de studio van een fotograaf. In zijn handen de moker waarmee hij zijn heldendaad verrichtte, naast hem een kapot geslagen baluster.

Hans Goedkoop en zijn team van het onvolprezen tv-programma *Andere Tijden* maakten jaren geleden een documentaire over de vernietiging van de Leuvense bibliotheek en de propagandamachine die na de oorlog op gang kwam. Ook de zoon van Felix Morren, Emile, kwam aan het woord over zijn vaders heldendaad. Met nauw verholen trots vertelt hij over de protestactie van zijn vader. Op de binnenplaats van de bibliotheek getuigen enkele bewaard gebleven letters van de geschiedenis; het zijn de laatste letters van het beoogde opschrift: 'ITUTA', die de gevel dus nooit hebben gesierd.

Meer over Felix Morren en de controverse rond de geveltekst kunt u lezen in Chris Coppens, Mark Derez en Jan Roegiers, *Universiteitsbibliotheek Leuven 1425-2000* (Leuven 2005), p. 263-269. De aflevering van *Andere Tijden* is te zien als onderdeel van de tentoonstelling 'Boeken onder vuur' in de Universiteitsbibliotheek Leuven of online via: www.npogeschiedenis.nl/andere-tijden/afleveringen/1999-2000/Het-verdriet-van-Leuven.

[Vervolg De brand van een bibliotheek]

In de negentiende eeuw nam de bibliotheek de bovenverdieping van de oude lakenhal over, voorheen de gehoorzaal van de faculteit godgeleerdheid. Aan die vroegere functie herinneren de schilderijen met taferelen uit het leven van Sint-Pieter, de stadspatroon. Album Edouard Morren, omstreeks 1900.

belle époque in de Europese culturele ruimte had bewogen en iedereen had overklast.

Tussen de cultuurnaties werd nu een wig gedreven door de zwartgeblakerde bibliotheek van Leuven, die symbool stond voor de tragische tweedeling tussen cultuur en civilisatie. Dat werd kernachtig verwoord. In Leuven zelf verzon iemand al heel vroeg het chronogram ‘ICI FINIT LA CVLTVRE ALLEMANDE’ - omgerekend ‘1914’ -, dat na de Duitse aftocht in 1918 als slagzin op de ruïne van de Universiteitshal prijkte. Hoge bezoekers, zoals de Amerikaanse president Wilson in juni 1919 en de Japanse kroonprins Hirohito in juni 1921, liepen er piëteitsvol onder door. Wilson was bepaald onder de indruk van zijn bezoek aan Leuven, waar hij een eredoctoraat kwam ophalen. Vóór het verdrag van Versailles was uitgeschreven, had hij altijd geweigerd de verwoeste gewesten te bezoeken omdat hij bang was dat het slachtofferperspectief hem zou aanzetten tot veel te harde vredesvoorwaarden.[52] Nu peroreerde de kersverse doctor dat door de euveldaad van Leuven Duitsland zichzelf had uitgesloten uit de republiek der letteren.[53]

What do we lose when we lose a library?

Hoe belangrijk was nu de bibliotheek die zoveel inkt heeft doen vloeien?[54] De bibliotheek van Leuven was uiteraard geen schatkamer van de omvang van het British Museum of de Bibliothèque nationale. Duitsers vergeleken ze laatdunkend met de bibliotheek van kleine tot middelgrote vorstendommen in het Duitse rijk. Toegegeven, de bibliotheek van Straatburg die ze in 1870 in brand geschoten hadden (ook al op een 25ste augustus!), was rijker geweest. Als wetenschappelijk instrument was de Leuvense universiteitsbibliotheek allicht minder goed toegerust dan die van Gent en Luik. De rijksuniversiteiten in Luik en Gent hadden bovendien hun voordeel kunnen doen met de secularisering van kloosterbibliotheken, terwijl de Leuvense collectie

onder het Franse bewind tot tweemaal toe was afgeroomd (1091 banden vertrokken naar Parijs in 1795, en een andere karrenvracht met 718 boekwerken naar Brussel in 1797).

De historische bibliotheek in de Universiteitshal was in de loop van de negentiende eeuw en vooral tijdens de *belle époque* nog geweldig gegroeid (zestigduizend banden in 1846, honderdvijftigduizend in 1900 en naar schatting het dubbele aantal in 1914). De grote auditoria op de verdieping waren dichtgeslibd en de bibliotheek had in feite nagenoeg de hele Universiteitshal overwoekerd. Dat de bibliothecaris na de brand nauwelijks op een honderdtal na kon zeggen hoeveel incunabelen de bibliotheek bezat, was tekenend voor de rijkdom en voor de nonchalance waarmee die boekenschat beheerd werd. Het ging om een *Fundgrube* voor de geesteswetenschappen, die nog grotendeels onontgonnen was. Vlak voor de oorlog was men met de ontsluiting begonnen en naar verluidt doken er elke dag opnieuw kleine schatten op.

Alvast voor de cultuurhistorie van de Nederlanden was de Leuvense bibliotheek een goudmijn. De collectie ging terug tot de oprichting van een centrale bibliotheek in 1636 en was organisch gegroeid in nauwe samenhang met de ontwikkeling van de universiteit, waarvan ze een getrouwe afspiegeling vormde. Daarin werd dan weer de intellectuele en religieuze geschiedenis van de Lage Landen gereflecteerd met haar diverse stromingen en controversen: humanisme, reformatie, contrareformatie, jansenisme. De kern werd gevormd door de zogenaamde academische collectie met alle publicaties, de hele gedrukte productie van het Leuvense professoren-

gild. Daar leunden archiefbescheiden van de oude universiteit bij aan, waaronder de stichtingsbul uit 1425 die nog maar vijf jaar voordien door de bisschop van Den Bosch was teruggegeven.

Erfstukken

Onder de kostbare werken bevonden zich enkele bijzondere stukken die ver boven het niveau van de vaderlandse geschiedenis uitstegen, maar toch aan het speurend oog van de Franse schattenjagers in 1795 en 1797 waren ontsnapt. Daartoe behoorde een vijftiendeeeuws handschrift uit de Abdij van 't Park met volgens Duitse geleerden de gaafste transcriptie van een vermaard historisch geschrift uit de oudheid, Cornelius Nepos' *De viris illustribus*. Van de hand van Thomas a Kempis was er een autograaf met de levensbeschrijving van de heilige Lidwina van Schiedam, overigens een minuscuul handschrift, letterlijk een kleinood, dat niettemin telkens met veel omhaal werd bovengehaald. Veel kostbaarder oogde een ingekleurd exemplaar van Vesalius' *De humani corporis fabrica* (1543) met de beroemde houtsneden van skeletten en spiermannen, naar verluidt gedrukt op perkament en volgens de overlevering door keizer Karel V aan de universiteit geschonken (wat tegenwoordig ter discussie staat).

Ten slotte waren er de parafernalia van het academische leven, zoals de zilveren scepters van de rijksuniversiteit uit de tijd van koning Willem I en allerhande iconen en trofeeën uit de universiteitsgeschiedenis. In de leeszaal hingen van plint tot plafond zoals in de senaatskamers aan Nederlandse universiteiten portretten van al lang tot stof en as vergane hoogleraren, waaronder een doek dat aan Antoon van Dyck (1599-1641) werd toegeschreven. Dat waren de kostbaarste familiestukken waarmee de wat provinciaal uitgevallen negentiende-eeuwse universiteit zich alsnog een prestigieuze pedigree aanmat.

Vestibule in de Universiteitshal met de bogen van de lakenhal en de barokke staatsietrap die naar de bibliotheek op de verdieping leidde, Foto gebroeders E. en A. Arnou.

Conversatie tussen twee Duitse heren. ‘Men verwijt ons dat wij Leuven hebben verwoest... Maar dat kwam de stad alleen maar ten goede, het waren allemaal oude huizen.’ Prentbriefkaart van de Franse tekenaar Pierre Figerou.

De universiteitsbibliotheek was tegelijk universiteitsmuseum, volgestouwd met academisch erfgoed, waar de bezoeker trots werd rondgeleid, van de portrettenzaal en de promotiezaal tot de pronkzaal. Uitgerekend die pronkzaal (een galerij van ruim vijftig meter lang) was een juweel van bibliotheekarchitectuur, wellicht de fraaist ingerichte bibliotheek in de Lage Landen. Boven de golvende boekenwanden troonden twee dozijn meer dan manshoge beelden, een stoet van gewijde en profane schrijvers, met een afwisseling van geleerden uit de antieke oudheid en de christelijke era of de gewijde geschiedenis, gerelateerd aan de inhoud van de boekenkasten zodat ze als het ware een aanschouwelijke catalogus vormden, een *Bilderkatalog* die de onderwerpen ontsloot (Aristoteles en de christelijke filosoof Justinus; Hypokrates en Sint-Lucas, voor de medicijnen, enz.).[55]

Eindnoten:

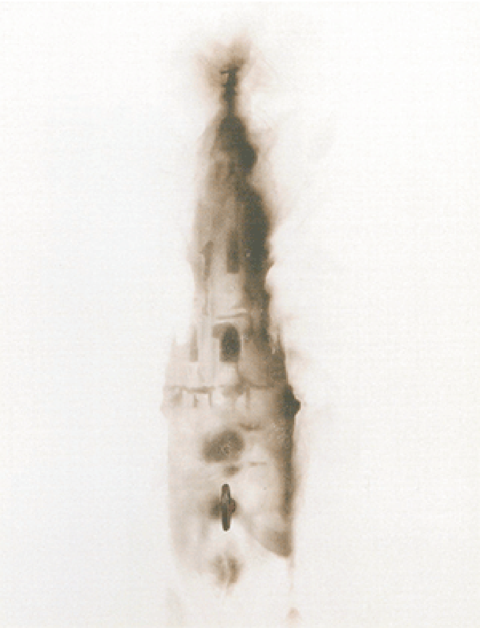
52 F.W. O'Brien, *Two Peacemakers in Paris. The Hoover-Wilson Post-Armistice Letters 1918-1920*, London, A and M UP, 1978.

53 *Annuaire de l'Université Catholique de Louvain 1920-1926*, Tongeren, Impr. George Michiels-Broeders, 1926, p. 524.

54 Onderhavig verhaal steunt in niet geringe mate op vroegere publicaties: ‘The Flames of Louvain. The War Experience of an Academic Community’, in: H. Cecil and P.H. Liddle (eds.), *Facing Armageddon*, London, Cooper, 1996, p. 617-629; bijdragen in: C. Coppens (ed.), *Leuven in Books. Books in Leuven*, Leuven, Universitaire Pers Leuven, 1999; ‘The Oxford of Belgium’, in: M. Ceunen en P. Veldeman (eds.), *Aan onze helden en martelaren.*

55 M. Derez, ‘Bayar à Louvain. La bibliothèque disparue’, in: J. Toussaint (ed.), *Actes du colloque autaur de Bayar / Le Roy*, Namur, Société Archéologique de Namur, 2008, p. 161-180.

In rook opgegaan - Fahrenheit 451
Anne Verbrugge



Sofie Muller, *Toren*, rooktekening, 2015. KU Leuven, Kunstpatrimonium, aanwinst Commissie Actuele kunst, 2015.

Brand en vuur zijn regelmatig terugkerende thema's in het werk van de Belgische kunstenares Sofie Muller (1974). Naar aanleiding van de tentoonstelling 'The Prélude Pathétique' van LUCA School of Arts in de Universiteitsbibliotheek (2013) en ter gelegenheid van de herdenking van de brand van de bibliotheek in 1914 maakte Muller voor de KU Leuven een aangrijpend tweeluik, *Toren en Hart* (2015). De ene tekening geeft de brandende bibliotheektoren weer, de andere een bloedend hart.

Muller maakt voor haar tekenwerk graag gebruik van weinig traditionele technieken. Ze creëert met papier en brandende kaarsen *smoke drawings* of rooktekeningen. Het is een trage en complexe methode waarmee ze toch tot bijzonder coherente resultaten komt, zoals de diptiek van toren en hart. Voor de laatste tekening werden ook bloed van de kunstenares en medicijnbuisjes gebruikt, ongebruikelijke materialen die refereren aan pijn en lijden, terugkerende motieven in haar werk. Ze sluiten naadloos aan bij de context van deze oorlogstentoonstelling. Het bloed en de buisjes verwijzen in dit universitaire verband ook naar anatomie, wetenschap en techniek.

Ook Mullers indringende installatie *Clarysse* (2012) diept het vuurthema uit. Zoals in meer van haar werken wordt vervormde lichamelijkheid samengebracht met beschadigde materialen als verbrand hout. De op het oog onschuldige schoolcontext van het werk is bedrieglijk en mondt uit in een verontrustende scène met een rij van zes deels verkoolde lessenaars. Op de vierde rij zit een bronzen meisjesfiguur in schooluniform en zonder hoofd, eenzaam en onmachtig, niet in staat te communiceren. Het werk *Clarysse* verwijst naar het gelijknamige personage in *Fahrenheit 451* (1953) van de Amerikaanse schrijver Ray Bradbury. De roman beschrijft een dystopische toekomst waarin boekverbranding en censuur de norm zijn en elke kritische gedachte

wordt onderdrukt. Fahrenheit 451 refereert aan de temperatuur waarop boeken vuur vatten.

Op de tentoonstelling ‘Boeken onder Vuur’ correspondeert Mullers werk met erfgoed stukken. De *Fabrica* (1543) van Andreas Vesalius ging in vlammen op in de brand van 1914, net zoals 300.000 andere boekwerken. Daar schieten enkel nog een veertigtal verkoolde relicten van over. Enkele tientallen verbrande en deels verkoolde boeken werden uit het puin gehaald na de brand van de bibliotheek in 1914. Ze werden als kostbare souvenirs verpakt in glazen kistjes, samengebonden met linten, verzegeld met het universiteitszegel in rode lak op wit papier. Men noemt ze wel sneeuwwitjes, voor altijd vereeuwigd en opgebaard in hun glazen kistjes. Het zijn stille getuigen van de totale oorlog die burgers noch erfgoed ontziet.

Zie ook: K. Reulens, Sofie *Muller. Blackout, tableau vivant*, Genk, 2012; S. Van Bellingen. ‘Een ontluisterende ode. De kunst van Sofie Muller’, *Ons Erfdeel* 58/2, (mei 2015), p. 36-45; www.sofiemuller.com & www.geukensdevil.com.

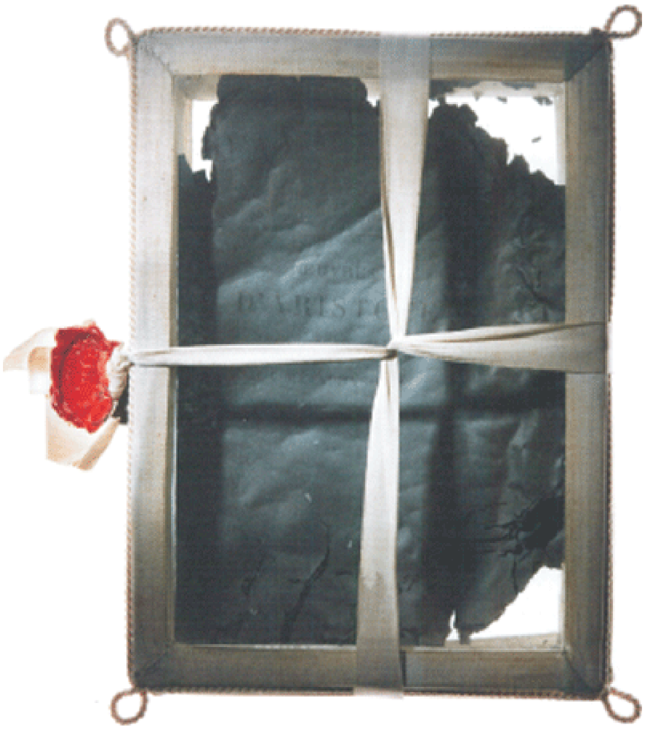
[Vervolg De brand van een bibliotheek]

Duitse opgravingen

Van de nagenoeg driehonderdduizend boekwerken. achthonderd wiegendrukken en negenhonderdvijftig handschriften én de kunstwerken werd volstrekt niets gered. Dat was de conclusie van Richard Oehler (1878-1948) in het *Zeitschrift für Bibliothekwesen*, jaargang 1918. Oehler, die in de jaren twintig als Duitse commissaris voor de wederopbouw van de Leuvense bibliotheek bedrijvig was en in de jaren dertig als overtuigde nazi de liquidatie van het roemruchte Frankfurter Institut für Sozialforschung leidde, had opdracht gegeven naar waardevolle restanten te zoeken in de bergen as, die de universiteit zelf al halverwege september 1914 had laten onderzoeken. Met dit doel werden in de zomer van 1917 onder leiding van een echte archeoloog sleuven gegraven. Het resultaat bleef nihil.

In 1914 was wel geconstateerd dat een aantal compleet verkoolde boeken hun oorspronkelijke compacte vorm en hun titelbladzijde hadden bewaard. Specimina daarvan werden toen verpakt in glazen kistjes die soms werden verzegeld. Ze liggen er als sneeuwwitjes in opgebaard. Het zijn aandoenlijke objecten die een raar soort historische sensatie oproepen. Toen zullen ze ook wel bovengehaald zijn als relieken om bezoekers te imponeren, zeker als het om Amerikanen ging, van wie de sentimentaliteit en de edelmoedigheid minstens zo legendarisch waren als hun rijkdom.

De rijkdom van de verloren gegane Leuvense collecties liet zich niet meer meten doordat met de bibliotheek ook de catalogus in rook was opgegaan. De reële waarde leek in de hyperbolen van de geallieerde retoriek af en toe wel enigszins opgeblazen. Van Duitse zijde werd die juist bijna stelselmatig onderschat. De symbolische betekenis daarentegen kan nauwelijks worden overschat. Het tweeluik met de foto's van de achttiende-eeuwse pronkzaal, volgens het beproefde procedé *before and after*, vóór de oorlog en ná de brand, leverde het gedroomde cliché voor de oorlogspropaganda. Het werd veelvoudig gereproduceerd in magazines en plaatwerken en op prentbriefkaarten ging het de wereld rond en het sorteerde overal effect.



Een 'sneeuwwitje': een verkoolde Franstalige editie van de werken van Aristoteles, wiens naam nog leesbaar is. Om precies te zijn: opgebaard is het deel *La Métaphysique*. Foto Bruno Vandermeulen.

Whitney Warren, architect van de nieuwe bibliotheek. Foto uit 1915. Library of Congress, Washington DC.

Nederland gidsland

Het beeld van de geblakerde bibliotheek appelleerde aan de archetypische voorstelling van de bibliotheekbrand. Het schitterende perspectief van de vooroorlogse pronkzaal - het verloren paradijs - riep bijna vanzelfsprekend op tot herstel. Die gedachte deed meteen opgeld, eerst in eigen land waar al in september 1914 in het nog niet bezette Antwerpen de letterkundige Emmanuel de Bom de eerste achthonderd banden bijeenbracht. En vervolgens in Nederland, waar de algemeen rijksarchivaris Robert Fruin in november 1914 ('opzending van boeken reeds thans is ongewenscht') het Leuvensch Boekenfonds in het leven riep.[56] Een grote schare hoogleraren had zijn instemming met het initiatief betuigd, onder wie geschiedschrijvers als Blok, Colenbrander en Huizinga, filologen als De Vries en Te Winkel (bekend van de spelling) en uitgever Wouter Nijhoff, maar ook de natuurkundige en Nobelprijswinnaar Hendrik Lorentz.

De wereld van de kunst liet zich evenmin onbetuigd met de bouwmeesters Cuypers en Berlage, ook in Vlaanderen geen onbekenden, en voorts de dirigent Willem Mengelberg en de dichter-psychiater Frederik van Eeden. De hoogbejaarde P.J.H. Cuypers (1827-1921), architect van het Rijksmuseum en het Centraal Station in Amsterdam, en vooraanstaand katholiek, schreef een reportage ('Naar het verwoeste Leuven') en riep het beschaafde deel van Duitsland op afstand te nemen van buitensporig geweld.[57] In Utrecht wou het Algemeen Nederlandsch Verbond een keurbibliotheek van moderne Nederlandse wetenschappelijke literatuur samenstellen ten behoeve van Vlaamse studenten, die als militairen in Nederland waren geïnterneerd; deze boeken zouden dan naderhand worden aangeboden aan de Leuvense bibliotheek.[58] Het gulle gebaar was veelbetekenend, temeer omdat Nederland ervan verdacht werd op de hand van de Duitsers te zijn; aan het begin van de oorlog liep ook in Leuven het gerucht dat het vrije doortocht had verleend aan de Duitse troepen.[59]

De gedachte aan herstel won snel veld. Het Leuvensch Boekenfonds kan beschouwd worden als het eerste nationale comité voor solidariteit met Leuven. Nederland fungeerde als gidsland en zijn voorbeeld vond navolging. Tijdens en onmiddellijk na de oorlog kwamen afgezien van België en Frankrijk comités tot stand in

Groot-Brittannië, Canada en Australië, in de Verenigde Staten, in Denemarken, in Spanje en Italië, in Griekenland en Tsjecho-Slowakije. De meeste comités konden uitpakken met een hele rist beschermheren en ereleden, terwijl de *rank and file* aanvankelijk bestond uit welmenende bibliofielen en auteurs die vooral hun eigen werk wilden slijten.

Soms vonden ook uiterst kostbare collecties hun weg naar Leuven, zoals die van ene achtentachtigjarige juffrouw uit Boston, Miss Susan Minns, die haar hele leven had gewijd aan de dood en aan boeken en prenten met betrekking tot het thema *Totentanz* of *danse macabre*. Gaandeweg bezorgden nationale wetenschappelijke instellingen hun grote reeksen publicaties en bibliotheken roomden hun stocks met doubletten af. Aan het hoofd van de comités stond gewoonlijk een bibliothecaris die zijn instelling als verzamelpunt beschikbaar stelde. In Groot-Brittannië bijvoorbeeld was dat Henry Guppy van de John Rylands Library in Manchester, in de Verenigde Staten George Herbert Putman van de Library of Congress in Washington.

Zodra het carillon in de klokkentoren klaar was, werden er beiaardconcerten georganiseerd. Het carillon kwam na de oorlog ook in zwang in Memorial Towers op de Amerikaanse universiteiten, als gedenkteken voor gesneuvelde alumni. Aanplakbiljet in kleurenlitho (in Amerikaanse kleuren!) van Gaston vanden Eynde, 1929.

American Welfare-Commission for Relief in Belgium **(CRB), of *Homage to Herbert Hoover*. Ontwerp voor een wandtapijt door Floris Jespers, 'de Vlaamse Picasso', bestemd voor het Belgische paviljoen op de wereldtentoonstelling van New York in 1939. De CRB werd geleid door de latere president Herbert Hoover, die in de jaren twintig de financiering van de nieuwbouw ter hand nam. De mecenas komt prominent in beeld, met in zijn rechterhand de doctorsbul die hij in 1924 in Leuven ontving. Centraal prijkt de Leuvense bibliotheek, het Amerikaanse meesterwerk van de Vlaamse of Nederlandse (neo) renaissance. Stanford University, Hoover Institution, Stanford.**

In de schoot van het Institut de France

De boekenstroom diende natuurlijk in goede banen geleid en daartoe was coördinatie vereist. De president van het Leuvense Hoger Instituut voor Wijsbegeerte, mgr. Simon Deploige, nam een jonge collega onder de arm, de ondernemende Leuvense bibliothecaris Paul Delannoy (een geestelijke die evenwel in Parijs zijn hart verloor en zijn loopbaan beëindigde als houtvester in Roemenië). Samen met de vooraanstaande Franse historicus Pierre Imbart de la Tour lanceerden Deploige en Delannoy in Parijs het 'Oeuvre internationale pour la reconstitution de l'Université de Louvain', dat de krachten zou bundelen.[60] Eigenlijk waren er al informele contacten gelegd amper een paar weken na de brand, halverwege september 1914, toen men na de slag om de Marne in Parijs even wat ademruimte kreeg. Dit internationale comité kwam als het ware tot stand in de schoot van het Institut de France, de koepelorganisatie van de Franse académies, waarvoor Imbart de la Tour als lid van de Académie des Sciences morales et historiques als gangmaker optrad.

Het internationale comité werd pas officieel geïnstalleerd op 26 augustus 1918, dag op dag vier jaar na de brand van de bibliotheek. De academische zitting vond niet plaats aan de Sorbonne in Parijs - dat zou te veel op een Franse machtsmanifestatie geleken hebben - maar in Le Havre, waar de Belgische regering in ballingschap haar tenten had opgeslagen. Het Institut de France leek met zijn vijf

academiën naar de havenstad verscheept. Van Belgische zijde had men vooral niet de indruk willen wekken dat de hele onderneming eigenlijk een moreel offensief was ter ondersteuning van het militaire eindoffensief, dat volop in voorbereiding was. Het draaide anders uit: de geallieerde opperbevelhebbers Pétain, Foch, Haig en Pershing stuurden vertegenwoordigers en betuigden hun steun aan het initiatief. De cultuurkamp kreeg extra rugdekking vanwege de strijdkrachten.

Nog voor de oorlog ten einde liep hadden 239 prominenten hun bijval betuigd en in vijfentwintig neutrale en geallieerde landen waren nationale comités in het leven geroepen. Op 21 juli 1919 zag het basismanifest het licht, de oproep À *l'élite pensante du monde*, een verlate repliek op de *Aufruf* van de drieënnegentig.[61] Het gouden tijdperk van de Leuvense universiteit werd nog eens in herinnering gebracht en de bekende knappe koppen passeerden de revue: Erasmus, Adrianus VI, Vesalius, Lipsius. Het document besloot met een plechtige ontkenning, een toespeling natuurlijk op het Duitse manifest: ‘Non, il n'est pas vrai que la force soit propre loi à elle-même.’ Macht versus Recht. Verdragen en volkenrecht waren geen ijdele formules die men straffeloos naast zich kon neerleggen. Het verdrag van Versailles was trouwens pas enkele weken tevoren ondertekend

en daarin was eenzijdig de schuld van Duitsland vastgelegd. De Duitsers van hun kant werden door het Verdrag van Versailles gedwongen om Leuven schadeloos te stellen.

Het Verdrag van Versailles

Dat het verdrag gewaagde van herstel van de bibliotheek geeft aan hoe spraakmakend Leuven bleef. Eerst was bedongen dat in het verdrag een bepaling werd ingelast die Duitsland verplichtte handschriften en incunabelen te leveren ter waarde van wat in 1914 verloren was gegaan. Op 1 mei 1919, werkelijk te elfder ure, kon daar worden aan toegevoegd ‘and prints’, wetenschappelijke publicaties dus, die van kapitaal belang waren voor een academische bibliotheek.[62] Het amendement kwam er met instemming van een jonge Britse econoom, John Maynard Keynes, die nochtans erg kritisch stond tegenover de geeuwhonger van de Belgen. Het bewuste artikel 247 stipuleerde ook de repatriëring van de zijluiken van het Lam Gods en van Bouts’ Avondmaal, die de Gentenaars en de Leuvenaars in de negentiende eeuw aan Duitse musea hadden verpatst. Uiteindelijk kon Leuven dankzij Versailles voor ruim vier miljoen goudmark aan boekwerken recupereren. Van Duitse zijde was aanvankelijk nauwelijks een vierde van dit bedrag naar voren geschoven. Voor handschriften, wiegendrukken en kunstvoorwerpen bestond er overigens nog een aparte kredietlijn.

De boeken werden ingekocht door een speciaal daartoe opgerichte Einkaufsgesellschaft Löwen GmbH, die een bevoorrechte relatie onderhield met boekhandel Hiersemann in Leipzig. Ook antiquaren die te midden van de inflatie een duwtje in de rug konden gebruiken deden er hun voordeel mee. Zo vonden een veertigtal typische Duitse geleerdenbibliotheken hun weg naar Leuven.[63] Daarbij waren ook collecties van prominenten die het Manifest van de drieënnegentig hadden ondertekend en van sabelslepers als de romancier-reserveofficier Fedor von Zobeltitz - een *Kulturmensch* die het lastig had gehad met het strafgericht over Leuven, maar zich in oorlogstijd geen sentimentaliteit had kunnen veroorloven.[64] Ook de bibliotheek van de Franse oorlogsfilosoof Emile Boutroux werd met Duits geld aangekocht. De sociaal-historicus, geïnteresseerd in arbeidersbeweging, socialisme, communisme, kon tijdens het interbellum in Leuven terecht voor de bibliotheek van Franz Mehring, de biograaf van Marx en een van de oprichters van de Spartakusbund.

Ten aanzien van Leuven voldeden de Duitsers uitstekend aan hun verplichtingen, ofschoon ze in het algemeen bezwaar begonnen te maken tegen de herstelbetalingen. Die weerzin was tevens de aanleiding tot de bezetting van het Ruhrgebied door Franse en Belgische troepen in 1923, waarop de Duitsers uit protest de boekenzendingen staakten. Het Dawes-plan van 1924 zou de betalingen over een langere termijn uitsmeren. Maandelijkse leveringen bleven doorgaan tot 1943, toen welhaast de gehele gerecupereerde collectie alweer verloren was gegaan.

Van de vierhonderdvijftigduizend boekdelen die de Leuvense bibliotheek bezat aan het begin van het academisch jaar 1921-1922 waren er vanaf april 1920 tweehonderdentienduizend uit Duitsland gekomen, conform artikel 247. Ruim de helft was door de internationale gemeenschap bekostigd. Zo was er een dubbele boekenstroom op gang gekomen: treinladingen uit Duitsland, scheepsladingen met

giften van overzee. Ze werden in Leuven gecoördineerd door twee instanties, het Office de restauration voor de herstelbetalingen en het commissariaat-generaal waarmee Simon Deploige vanuit zijn Hoger Instituut voor Wijsbegeerte de internationale giften in goede banen leidde.

Franse cultuur, Amerikaans kapitaal

De karrevrachten boeken moesten nu enkel nog onderdak vinden. Het idee van het herstel van de bibliotheek was in Parijs gerezen, maar het was het Amerikaanse comité dat in september 1919 de eer opeiste in Leuven een nieuw bibliotheekgebouw op te trekken. Er bestond ongetwijfeld enige na-ijver tussen Parijs dat over weinig geld beschikte, maar over des te meer symbolisch kapitaal, en New York dat weinig culturele glans maar veel geld bezat. De Fransen zijn evenwel zo grootmoedig geweest de constructie van een gloednieuw bibliotheek-gebouw en de financiering aan de Amerikanen over te laten.

Galjoenen onder Amerikaanse en Spaanse vlag voeren levensmiddelen aan voor de nooddruftige bevolking in het bezette land. De grootscheeps aangepakte noodhulp is in beeld gebracht in de stijl van vijftiende-eeuwse miniaturen, monnikenwerk van zusters benedictinessen uit de abdij van Maredret. Het originele handschrift berust in de Pierpont Morgan Library in New York, maar gelukkig zijn er facsimile's.

Eindnoten:

56 Leuven, Universiteitsarchief, Archief rector Paulin Ladeuze, Circulaire van het Leuvensch Boekenfonds.
57 I. Tames, *Oorlog voor onze gedachten*, o.c. (noot 2), p. 42.

58 *De Tijd*, 9 november 1914.
59 L.H. Grondijs, *Een Nederlander in geteisterd België*, o.c. (noot 9), p. 2.
60 *Bulletin de l'Oeuvre Internationale de Louvain*, 1919-1928.
61 *Bulletin de l'Oeuvre internationale de Louvain*, oktober 1919, p. 2-3.
62 G. Ryckmans, 'Bis diruta, bis restituta', p. 22.
63 C. Coppens, 'De Universiteitsbibliotheek', in: J. Roegiers en J. Vandevivere (eds.), *Leuven / Louvain-la-Neuve. Kennis maken*, Leuven, Universitaire Pers Leuven, 2001 (ook in het Frans); H. Urén Stubbings, *Blitzkrieg and Books. British and European Libraries as Casualties of World War II*, Bloomington, Rubena, 1993, p. 415-430 ('The 1914 Destruction of the Louvain University Library and Its Restoration. A Chronology from Contemporary Reports').
64 C. Coppens, 'Duitse bibliofilie voor Leuven: de bibliotheek van Fedor von Zobeltitz (1857-1934)' in: *Ex Officina. Bulletin van de Vrienden van de Leuvense Universiteitsbibliotheek*, 3/ 1986, p. 81-102.

Oerboek
Wim Brands

Door een boekverbranding werd ik een veellezer. Dat komt zo: ik was bevriend met Roel Ruiterkamp, die vier jaar ouder was dan ik en bij wie ik vaak op bezoek ging omdat hij een kleine platencollectie had en bovendien op veertienjarige leeftijd over de akkers rond zijn huis raasde in een tiendehands auto waaraan hij elke dag urenlang sleutelde, ook als er niets meer te sleutelen viel.

Ik heb dat vakmanschap altijd bewonderd en pas later begrepen hoeveel ik heb opgestoken van toekijken. Bijvoorbeeld dat toewijding niets anders is dan telkens opnieuw beginnen. Je afvragen ook waarom je toch telkens weer dat ene schroefje in je handen hebt.

Neem dit stukje. Er was mij gevraagd een column te schrijven over bibliotheken die in de brand werden gestoken. Brandende boeken. Gewoonlijk is dat een klus die ik in een half uur heb geklaard. Dat heb ik onder de knie gekregen tijdens mijn leerjaren bij een regionale krant.

Nu had ik een tegendraads schroefje in mijn handen. Dat schroefje was een beeld dat ik maar niet uit mijn hoofd kreeg. Stelt u zich het erf van een kleine boerenwoning voor. Het is een mooie zomerse dag. Midden op het erf een stapel boeken. Had ik dit gezien in een film? Waarom moest ik aan dit tafereel - verfilmd of niet - denken bij het naderen van de deadline van deze column?

Vanochtend wist ik het opeens. Dat kwam omdat een documentaire over de popgroep Normaal mij in mijn droom had teruggebracht naar het platteland waar ik opgroeide en omdat er aan het ontbijt een woord uit die droom door mijn hoofd spookte, als een opgejaagde vogel: opperman.

Een rotstekenaar aan het werk in de Cro Magnonperiode. Schilderij van Charles R. Knight, 1920. American Museum of Natural History, New York.

Ik vertelde het aan mijn vrouw en vertelde in één adem het verhaal over de brandende boeken. Toen Roel veertien was, besloot hij niet meer naar de LTS te gaan, hij wilde opperman worden, net als zijn vader. De opperman was de bouwvakker die de stenen aansleepte en specie maakte, als ik me niet vergis.

Na de laatste schooldag van dat jaar - het was 1969 - wilde hij zijn besluit kracht bijzetten door zijn boekenbezit in brand te steken. Zijn leerboeken maar ook zijn kleine collectie avonturenromans, want een dag eerder wilde hij nog avonturier worden. En toen voltrok zich een klein wonder: ik die lezen verafschuwde, haalde lukraak een boek uit het bergje, terwijl Roel op zoek was naar benzine en lucifers. Ter plekke begon ik te lezen. Het was een boek over een jongen die opgroeit in de oertijd en de passage die ik las beschreef hoe hij werkte aan een rotstekening.

Ik heb het razendsnel verstopt op het erf en die dag twee keer gelezen. Nog nooit was ik zo snel zo ver van mijn platteland verwijderd geweest. Een reis die ik sindsdien eindeloos heb herhaald, twee keer per week ging ik naar de Brummense bibliotheek op zoek naar nog een boek dat in een stapel op een erf ligt te wachten.

Eigenlijk ben ik er nooit meer mee opgehouden. Ook niet met mijn manier van zoeken, die zich misschien nog het best laat vergelijken met hoe deze column is geschreven: op de tast. Van kast naar kast, zonder vooropgezet plan. Zo zal ik ooit - in een bibliotheek, op een rommelmarkt, of wie weet in een bibliotheek langs de kant van de weg - mijn oerboek terugvinden, een passage lezen, het boek in mijn binnenzak steken en mijn vondst verzwijgen, want aan het zoeken mag nooit een einde komen.

De bouw van ‘the American Library’
Maartje De Wilde

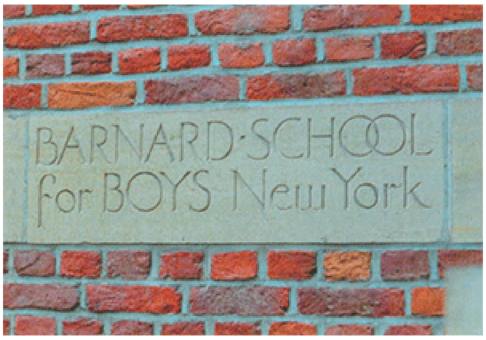
Meer dan driehonderd Amerikaanse instellingen, waaronder bibliotheken, universiteiten, scholen en zelfs het New York Police Department, hebben na de Eerste Wereldoorlog bijgedragen aan de nieuwbouw van de Leuvense universiteitsbibliotheek, ook wel ‘the American library’ genoemd. In 1918 werd het ‘Oeuvre internationale pour la reconstitution de l'Université de Louvain’ opgericht, met prestigieuze beschermheren als de Amerikaanse ex-presidenten William Taft (1857-1930) en Theodore Roosevelt (1858-1919). De Frans-Amerikaanse samenwerking bracht een grote boekentoevoer op gang, die nog eens extra werd aangezwengeld door het Verdrag van Versailles: dat verplichtte Duitsland namelijk om ter compensatie van de vernietigde Leuvense collectie een gelijk aantal gelijkwaardige werken te leveren.

‘The National Committee of the United States for the Restoration of the University of Louvain’ nam het voortouw bij de bouw van de nieuwe bibliotheek. Het stond onder leiding van de diplomaat en filosoof Nicholas Murray Butler (1862-1947), president van de Columbia University in New York en stelde zich ten doel $500.000 in te zamelen. In ruil voor een bijdrage zouden de namen van de begunstigers in de muren en pijlers van het gebouw worden gegraveerd. Donaties konden worden overgemaakt op een rekening van de vermaarde Pierpont Morgan Library in New York, maar ook op banken in Chicago, Boston, Los Angeles en Seattle kon geld worden gedeponeerd. Heel Amerika werd gemobiliseerd.

Intussen was in Leuven besloten de nieuwe bibliotheek te bouwen op een hooggelegen kavel aan het Volksplein, het huidige Mgr. Ladeuzeplein. Op 28 juli 1921 werd daar de eerste steen gelegd, maar de bouw liep niet van een leien dakje. Geldgebrek dwong tot het zoeken naar nieuwe financieringsmogelijkheden, want de bouwsom was intussen opgelopen tot $ 1.000.000 - het dubbele van de oorspronkelijke begroting. Het ‘National Committee’ had zijn oproep gelanceerd op 11 november 1918, de dag van de wapenstilstand. Dankzij de goedgeefsheid van het Amerikaanse publiek werd een substantieel bedrag ingezameld, maar het was niet voldoende.

Latere acties speelden op het gemoed van de Amerikanen en hielden hun voor dat elke steen voor het gebouw een daad van protest was tegen oorlogsgeweld en willekeur. In de brochure *America's gift to Belgium* (1922) vergeleek het comité de nieuwe bibliotheek met het vrijheidsbeeld: ‘As France gave to America the Statue of Liberty in tribute to our service to world freedom in the Revolutionary War, so let us give to Belgium the Louvain Library in gratitude for the inspiration which her heroic defense of liberty in the World War has been to all mankind.’

De publieke opinie in de Verenigde Staten had in de jaren twintig genoeg van de oorlog en keerde zich af van Europa. Het comité zocht naar nieuwe financieringsmogelijkheden en pakte uit met een campagne die zich richtte op universiteiten en onderwijsinstellingen. Er werd veel geld ingezameld, onder meer aan Ivy League-universiteiten als Harvard, Princeton, Yale, Columbia en Pennsylvania, maar het was nog steeds niet genoeg.



Eén van de talrijke inscripties op de muur van de universiteitsbibliotheek. Foto Dirk Motmans, KU Leuven.

De inwijding van de bibliotheek, 4 juli 1928. De Amerikaanse ambassadeur Hugh Gibson overhandigt de sleutel van de nieuwe bibliotheek aan rector Ladeuze. KU Leuven, Universiteitsarchief.

Op dat moment komt Herbert Hoover (1874-1964) in beeld. Hoover, die van 1929 tot 1933 president van de Verenigde Staten zou zijn, gaf tijdens de Eerste Wereldoorlog al blijk van diplomatiek en organisatorisch talent. Hij leidde toen de ‘Commission for Relief in Belgium’ (CRB), die België voorzag van voedsel en andere levensnoodzakelijke middelen. Na de oorlog werd hij benaderd om de opbouw van de universiteitsbibliotheek een nieuwe impuls te geven. Dat bleek een gouden greep. Op 4 juli 1928 - Independence Day - werd de bibliotheek ingewijd en overgedragen aan rector Ladeuze. Inscripties in muren en pijlers maken melding van 320 ‘zusterinstellingen’, met een grote vertegenwoordiging uit het noordoosten van de Verenigde Staten.

Ter gelegenheid van de tentoonstelling *Boeken onder vuur* worden de banden met de toenmalige begunstigers aangehaald. Het is te danken aan hun geloof in het belang van zo'n project en aan hun financiele bijdragen dat het bibliotheekgebouw is kunnen herrijzen. Het aanhalen van de banden met Amerika is hopelijk de eerste stap in een proces waarin we nieuwe vormen van internationale samenwerking willen verkennen.

[Vervolg De brand van een bibliotheek]

Verbindingsman bij uitstek was de Amerikaanse architect Whitney Warren (1864-1943), die in zijn persoon Franse cultuur en Amerikaans kapitaal verenigde.[65] Hij was opgeleid aan de Parijse École des Beaux Arts en was in 1905 tot lid gekozen van het Institut de France. Behalve francofiel was hij een bewonderaar van de Italiaanse dichter Gabriele d'Annunzio, met wie hij niet alleen een Parijse theaterdiva deelde, maar tevens een zekere bravade en politieke denkbeelden die even warrig als reactionair waren.

In New York had hij zijn kunstzinnig talent ook zakelijk weten te verzilveren. De firma Warren & Wetmore had er de aanblik van Midtown Manhattan bepaald met een rij luxehotels en vooral met het Grand Terminal Central Station, toentertijd het duurste stationsgebouw ter wereld. Dat Warren een neefje was van de Vanderbilts, spoorwegmagnaten en vastgoedspeculanten, heeft mogelijk tot zijn succes bijgedragen. Juridisch bevond de sterarchitect zich net in een lastig parket, toen hij uit Parijs de opdracht voor de Leuvense bibliotheek ontving. Hij ging er gretig op in. Voor Warren was het de vlucht naar voren waarmee hij alsnog eer zag te behalen. Voor Imbart de la Tour in Parijs was het de kans om met Amerikaanse middelen een Frans project te verwezenlijken.

De Japanse kroonprins Hirohito in de verwoeste universiteitsbibliotheek. Volgens *Le Patriote illustré* van 26 juni 1921 waren daar drie beschavingen vertegenwoordigd: de oosterse in de persoon van de toekomstige (124ste!) keizer van Japan, de westerse in die van de Belgische kardinaal Mercier en de Duitse, vereeuwigd in de ruïne van de bibliotheek.

Wilde weldoeners

De financiering liep evenwel niet van een leien dakje en de Amerikanen leken al op hun stappen terug te komen. Het ontbrak het Amerikaanse comité nochtans niet aan prestige. De Amerikaanse pers had nog nooit zoveel kopstukken bijeen gezien: het hele republikeinse establishment en de universiteiten van de Ivy-League, dit alles onder voorzitterschap van Nicolas Murray Butler, president van Columbia University, filosoof en politiciloog en volgens Upton Sinclair de geestelijke leider van de Amerikaanse plutocratie.[66] Onder diens bewind droogde de dollarstroom echter zienderogen op. In Leuven wees men op het succes van de wederzijdse solidariteitsbetuigingen in België en Frankrijk in 1921, met collectes over en weer onder scholieren en studenten, een Belgische ten voordele van de bibliotheken van Reims, Arras en Nancy, en een Franse ten gunste van Leuven. Alleen al in Leuven hadden de studenten 5000 frank opgehaald. Deze grensoverschrijdende solidariteit heette voor de goede nabuurschap belangrijker te zijn dan een tolunie of handelsverdrag.[67]

Via Warren werd bij Butler aangedrongen op een vergelijkbare actie onder zeshonderdveertig colleges en universiteiten in de States.[68] Die hebben ongetwijfeld

hun steentje bijgedragen tot de bouw van de Leuvense bibliotheek, getuige de honderden *memorial stones* (‘Every Stone may be a Memorial to mark America's protest against such wanton Destruction’). Respons kwam vooral uit de noordelijke staten aan de oostkust. Zelfs het New Yorkse politiekorps deed zijn duit in het zakje. Dit soort *crowd-funding* oogt natuurlijk sympathiek en zorgt ontegensprekelijk voor een breed maatschappelijk draagvlak. Het werd evenwel van lieverlede duidelijk dat al deze kopert jes en nikkeltjes, en zelfs niet de vijfenveertigduizend dollar van de New Yorkse schoolkinderen, zouden volstaan om de onderneming tot een goed einde te brengen.[69]

Whitney Warren vermomde zijn bibliotheek als een uit de kluiten gewassen raadhuis of lakenhal met belfort, in de stijl van de Vlaamse of Nederlandse renaissance. Een torenhoog anachronisme, dat evenwel uitstekend bleek te beantwoorden aan de verwachtingen van stad en universiteit. Presentatietekening van de architecten Warren en Wetmore. Colombia University, Avery Architectural and Fine Arts Library, New York.

Wilde men het gebouw opgeleverd zien tegen het vijfde eeuwfeest van de Alma Mater in 1925, dan diende er dringend een nieuwe goudader aangeboord. Butler werd beleefd afgeserveerd en vervangen door zijn aartsrivaal, Herbert Hoover. Die had tijdens de oorlog aan het hoofd van een Amerikaans hulpcomité, de Commission for the Relief in Belgium (CRB), de voedselvoorziening in bezet België in handen genomen. Ook nu weer bleek hij een doeltreffende geldschieter. Een persoonlijke oproep van hem leverde welhaast 300.000 dollar op en een van zijn stichtingen, de CRB Educational Foundation, deed daar nog eens 350.000 dollar bovenop, zodat de totale bouwsom eindelijk was volgestort. De inwijding van de bibliotheek in 1928 kon hij niet bijwonen doordat hij toen volop bezig was met de voorbereiding van de presidentsverkiezingen, die hij glansvol won. Zijn ambtstermijn stond echter helemaal in het teken van de economische crisis en de weldoener van ‘poor little Belgium’ ging de geschiedenis in als de meest verguisde president van de Verenigde Staten.

Oud-Hollands, Vlaamse neo

De nieuwe bibliotheek werd niet opnieuw ondergebracht in het historische academiegebouw. Als het aan de Amerikanen had gelegen, was de Hal trouwens in puin blijven liggen en had men de ruïne hoogstens geconsolideerd. De Amerikaanse reporter Edward A. Powell had dit al geopperd aan het begin van de oorlog. Het Amerikaanse comité dacht er net zo over. De Universiteitshal moest als ruïne overeind blijven als herinnering aan de monstrueuze misdaad tegen de beschaving. Er stond nog geen rem op de retoriek. Vreemdelingen zouden talrijk op bezoek komen en ze zouden sterker onder de indruk zijn dan van nieuwbouw en meer dan bij de aanblik van het Colosseum of de arena van Verona.[70] De Belgen hadden daar hoegenaamd geen oren naar. Die wilden zo snel mogelijk weer aanknopen bij de vertrouwde omgeving van voor de oorlog. *Resurgam* was het parool van de wederopbouw. De stad verrees uit haar as, mooier dan ze geweest was, en de Universiteitshal, middeleeuwser dan ooit.

Voor de universiteitsbibliotheek koos architect Warren de royaalste bouwkavel van de hele wederopbouw. Warren kwam uit het land waar bibliotheken onontbeerlijk worden geacht voor de ontwikkeling van democratie en *civil society*. Daar gold de New York Public Library, op een steenworp van zijn station, als het *nec plus ultra*. Warren ontleende er de weidse leeszaal aan, die symbool stond voor het streven om de informatievoorziening van faculteiten en instituten te centraliseren. Voorts liet hij zich inspireren door de laatste Amerikaanse verwezenlijkingen op bibliotheekgebied met aparte circuits voor boeken, bezoekers en beambten.

Eindnoten:

65 W. Schivelbusch, *Die Bibliothek von Löwen,* p. 136-141; P. Pennoyer and A. Walker, *The Architecture of Warren & Wetmore*, New York, Norton, 2006.
66 Schivelbusch, o.c. (noot 65), p. 124.
67 Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms. 4151, brief van Simon Deploige aan Pierre Imbart de la Tour, 4 januari 1922.
68 Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms. 4168, brief van Simon Deploige aan Whitney Warren, 16 januari 1922.
69 Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms. 4151, brief van Simon Deploige aan Pierre Imbart de la Tour, 5 februari 1923.
70 Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms. 4139 (aanbod van het Amerikaanse comité, uittreksel uit een brief van de Belgische diplomaat Louis *d*e Sadeleer, december 1918).

‘What do we lose when we lose a library?’ Internationale Conferentie Leuven, 9-11 september 2015

Steun de Mamma Haidara Memorial Library in Timboektoe

De vernietiging van de bibliotheek van Alexandrië in een ver verleden, de verwoesting van Jezuïetenbibliotheken in China, de bibliotheekbranden in Leuven in 1914 en 1940, de vernietigde manuscripten van Chartres en Warschau tijdens de Tweede Wereldoorlog, de destructie van bibliotheken in Kroatië en Bosnië/Herzegovina op het einde van de vorige eeuw. En ga zo maar door: het verbranden van eeuwenoude Arabische manuscripten in Timboektoe in 2012 en zeer recent de vernietiging van boeken in Mosul, Aleppo en Sanaa. De kwetsbaarheid van bibliotheken staat haaks op het behoud en de verspreiding van kennis.

De driedaagse conferentie van de KU Leuven beoogt een wereldwijd bewustzijn te creëren over de rol van bibliotheken als bakens van kennis, studie en communicatie. Partners van het project zijn de belangrijkste bibliotheken in het Verenigd Koninkrijk, Duitsland en de Verenigde Staten, het Goethe-Institut Brüssel, het British Council, Unesco Vlaanderen en IFLA. Meer dan veertig sprekers zullen ingaan op historische feiten, methoden en strategieën om bedreigd erfgoed te beschermen en de wijze waarop vernietigde collecties opnieuw werden ontwikkeld. Welke bedreigingen zijn actueel? Hoe kunnen bibliotheken hun positie versterken? Een tweede centraal thema is de digitale uitdaging voor de bibliotheken.

Eregast van de conferentie is Wolfgang Schivelbusch (1941), die als eerste een gedetailleerd onderzoek uitbracht over de vernietiging van de bibliotheek in Leuven in 1914: *Die Bibliothek von Löwen. Eine Episode aus der Zeit der Weltkriege* (1988). Deze originele denker heeft net een nieuw boek uit, *Das verzehrende Leben der Dinge* (2015). In Leuven zal hij spreken met Jan Philipp Reemtsma, mecenas, essayist en cultuurwetenschapper.

Keynotesprekers zijn:
- Abdel Kader Haïdara, Mamma Haidara Bibliotheek, Timboektoe, Mali
- Aleida Assmann, Universiteit Konstanz, Duitsland
- David McKitterick, Trinity College, Cambridge, Groot-Brittannië
- Ismet Ovcina, Nationale en Universiteitsbibliotheek van Bosnië en Herzegovina, Sarajevo
- Michael F. Suarez S.J., Rare Book School, University of Virginia, Verenigde Staten
- Herbert Van de Sompel, Research Library van Los Alamos National Laboratory, Verenigde Staten
- Father Justin, Saint Catherine's Monastery, Sinaï, Egypte
- Alan Kramer, Trinity College Dublin, Ierland
- Emmanuelle Danchin, Université de Paris / IRICE, Frankrijk

What do we lose when we lose a library?

Universiteitshal - Naamsestraat 22 | Universiteitsbibliotheek - Mgr. Ladeuzeplein 21| 3000 Leuven; Louvain-la-Neuve, Aula Magna, Foyer du Lac

9-11 september 2015
€ 250 voor drie dagen
+32 (0)16 379378 en libconf2015@kuleuven.be
Programma en registratie op:
https://kuleuvencongres.be/libconf2015/website

Om een van de grootste familiebibliotheken van Timboektoe, de Mamma Haidara Memorial Library, te ondersteunen, zijn in 2015 verschillende solidariteitsacties opgestart. Internationale steun is onontbeerlijk om dit unieke Malinese boekenpatrimonium te bewaren, te digitaliseren en te ontsluiten (zie ook het artikel elders in dit nummer). In samenwerking met het Fonds Culturel Arts & Ouvrages (FCAO) en BOZAR Brussel werd een crowdfunding campagne opgestart (3 februari-3 juli 2015).

Daarnaast gaat de helft van de inkomsten van de zomertentoonstelling ‘Boeken onder vuur’ in de universiteitsbibliotheek van de KU Leuven naar de ngo SAVAMA-DCI in Timboektoe. In de eerste helft van 2015 zijn experts aan de KU Leuven actief om tweeduizend fragiele folio's te digitaliseren en om één bijzonder kwetsbaar handschrift te conserveren. Hiervoor is financiële steun nodig. Ook u kunt uw steentje bijdragen door een gift te doen op onderstaande rekening.

De opbrengst gaat naar de ngo SAVA-MA-DCI van Abdel Kader Haidara, bibliothecaris van de collectie, en zal worden gebruikt om de manuscripten te digitaliseren, te catalogiseren en te conserveren. De Mamma Haidara Memorial Library zal zuurvrije dozen laten maken om de fragiele documenten te beschermen. Het vochtige klimaat in Bamako, waarheen de collectie is overgebracht, vormt een bedreiging. Zuurvrije dozen zijn een uitstekende buffer. Voor € 20 kan zo'n doos worden gemaakt door de Malinese conservatoren.

De opbrengst zal tijdens de conferentie ‘What do we lose when we lose a library?’ worden overhandigd aan Abdel Kader Haidara.

Meer informatie over SAVAMA-DCI: http://www.savamadci.net/

[Vervolg De brand van een bibliotheek]

Het boekendepot bestond uit een stalen skeletbouw, vuurvast met glazen vloeren.

Voortaan zou Leuven beschikken over een modern bibliotheekgebouw. De moderniteit ging echter schuil achter een dubbele vermomming, de historiserende vormgeving van een simulacre en de symbolische invulling als oorlogsgedenkteken.[71] De bibliotheek is uitgedost in Vlaamse of Nederlandse renaissance en is in die zin wellicht de laatste monumentale verwezenlijking van de neorenaissance. Het vooroorlogse Academiegebouw in Groningen komt dicht in de buurt. Historische voorbeelden ontleende Warren aan Denemarken, waar Christiaan IV omstreeks 1600 bouwmeesters uit de Nederlanden had aangetrokken. De stijl verwijst naar de tijd dat de humanisten van Leuven een *center of excellence* hadden gemaakt en vertolkt daarmee uitstekend de *corporate identity* van de Alma Mater. Het gebouw heeft nog het meest weg van een overjaarse lakenhal of een overmaats raadhuis. Een barok belfort maakt het anachronisme compleet; deze klokkentoren werd meteen een *landmark* in de verder torenloze stad.

Als een feniks uit zijn as

Herinnert de Leuvense bibliotheek van verre aan het Haagse Vredespaleis (bekostigd door Carnegie, die ook in Leuven én in Reims financieel tussenbeide kwam), bij nader toezien blijkt ze opgetuigd te zijn als een oorlogsschip. De uitgebreide ornamentatie leende zich wonderwel voor een invulling met uitgesproken politieke symbolen. Leidmotieven waren de geallieerde overwinning en de transatlantische solidariteit. Voor het iconografische programma betrok de bouwmeester gretig beelden uit het pantheon (en het pandemonium) van de Grote Oorlog. De bondgenoten waren vertegenwoordigd door heraldische fauna en flora (de Franse lelie, de roos van York, de Canadese esdoorn, de Japanse chrysant en voorts manshoog adelaars voor Servië, Montenegro en de Verenigde Staten, leeuwen voor België en Roemenië, de Franse haan, de Schotse eenhoorn, de Russische beer en de Italiaanse wolvin). Het bestiarium werkt nu veeleer op de lachspieren, maar het was toentertijd wel bloedserieus bedoeld.

Politieke zinnebeelden vermengden zich met religieuze in een discours waarvan het pathos in de nadagen van de Grote Oorlog steeds minder overtuigend klonk. De martelaarsstad Leuven en de gemartelde universiteit zouden gelijk Christus als een feniks uit hun as herrijzen. En in de topgevel van de bibliotheek verscheen Onze-Lieve-Vrouw van de Zegepraal, geflankeerd door Sint-Joris met de draak en Sint-Michiel met de duivel, een Engelse en een Franse drakendoder die de overwinning moesten verbeelden van het goede over het kwade. De Koningin van de Vrede was behoorlijk gemilitariseerd. Gehelmd en gepantserd hanteert ze het zwaard waarmee ze aan haar voeten de Pruisische adelaar doorboort. De klokkentoren werd zoals vele *Memorial Towers* op Amerikaanse campussen, uitgerust met een carillon of beiaard, hier met achtenveertig klokken (één voor elke Amerikaanse staat toentertijd), als aandenken aan de Amerikaanse ingenieurs die op het Europese slagveld zijn gevallen.

Duits geweld, Amerikaans geld

Oorlogsmonumenten getuigen zelden van goede smaak. Vaak verschijnen ze als bepaald aanmatigend met in hun uitmonstering de zoete smaak van de wraak. De Leuvense bibliotheek zou het zo zijn vergaan als het opschrift er was gekomen over het Duitse geweld en het Amerikaanse geld, 'FURORE TEUTONICO DIRUTA, DONO AMERICANO RESTITUTA'. De kapitalen zouden als banketletters worden vervlochten in de balustrade aan de voorgevel. Daarmee wilden architect Warren en beeldhouwer Pierre de Soete de Duitse brandstichting aan de kaak stellen, zoals een gedenkplaat op de ruïne van het slot van Heidelberg de Franse onverlaten van 1693 met de vinger wijst.[72]

Sinds 1914 was 'Teutonen' bij de geallieerden ontegensprekelijk een schimpnaam. De Leuvense inscriptie was dus zeker niet zomaar uit de lucht komen vallen. Of ze goed geïnspireerd was, is een andere kwestie. De tekst was tijdens een diner bij kardinaal Mercier in 1921 aan Warren voorgesteld. Dat was de waan van de dag. Maar de jaren verstreken en uit het Zwitserse Locarno waaide een idyllische wind. Op de vredesconferentie aldaar in oktober 1925 groeide een ontspannen sfeer tussen de Europese naburen. Verzoening en toenadering waren niet meer van de lucht. Duitsland trad toe tot de Volkenbond en de tien jaar oude culturele boycot werd opgeheven. Het beeld begon te kantelen. Een scherp anti-Duits opschrift leek steeds minder aangewezen, temeer omdat Duitsland zich in Leuven stipt van zijn verplichtingen kweet. Tegen de tijd dat de Leuvense bibliotheek helemaal in gebruik werd genomen, had het Briand-Kelloggpact in augustus 1928 zowaar de oorlog buiten de wet gesteld. De Leuvense rector, mgr. Ladeuze, was al lang niet meer van plan gevolg te geven aan het voorstel van Warren, dat de hervatting van normale betrekkingen met de Duitse universiteiten zou bemoeilijken.

Warren, die zich tijdens de oorlog had uitgesloofd om de Amerikanen op de hand van de geallieerden te krijgen, wou zijn opschrift voor geen geld ter wereld missen. Met zijn standpunt stond hij betrekkelijk geïsoleerd. De Amerikaanse geldschieters wilden niet zozeer een anti-Duits monument als wel een gedenkteken waarin de Amerikaanse vriendschap de boventoon zou voeren. Er werd zelfs geopperd om 's lands wapenspreuk 'L'union fait la force / Eendracht maakt macht' in de balustrade te vervlechten, als eerbaar alternatief. Het zou in elk geval veel later bij de splitsing van de universiteit omstreeks 1968 de farce van de verdeling van de bibliotheek compleet hebben gemaakt, met Leuven als de risee van de halve wereld. Uiteindelijk hakte de rector de knoop door, er zou helemaal geen opschrift komen en de balustrade zou neutraal blijven. Toen leek Warren alsnog gelijk te halen.

Het officiële Duitsland - het ministerie van Buitenlandse Zaken en een onderzoekscommissie in de Rijksdag in 1927 - bleef alle schuld afstrijden: niet de Duitsers hadden inbreuken op het volkenrecht gepleegd, maar de Belgen die sluipschutters hadden ingezet.[73] De francstireurs hadden het strafgericht over zichzelf afgeroepen. Het pacifistische orgaan *Die Menschheit* betreurde dat de Rijksdag zich niet liet leiden door de geest van Locarno, maar door de zogenaamde ideeën van 1914 en de

geest van Leuven. Een en ander was natuurlijk koren op de molen van de voorstanders van een gespierd anti-Duits opschrift op de bibliotheek. Het was alsof de Duitsers zelf Locarno wilden kelderen. Warren bleek niet langer een roepende in de woestijn te zijn. In Leuven kon hij op bijval rekenen vooral bij de goegemeente, die nog erg ontvankelijk was voor anti-Duits ressentiment, maar tevens bij enkele hoogleraren die alsnog hun gram wilden halen. De *Krieg der Geister* was niet afgeblazen met de wapenstilstand en op het culturele front was de demobilisatie lang niet afgerond.

Behalve tot deze tragische volte-face gaf de gewraakte inscriptie ook nog aanleiding tot een hele reeks incidenten, van grotesk tot hilarisch, en tot een gênant proces tussen rector en architect. De borstwering zonder de banketletters werd verschillende keren aan diggelen geslagen. De affaire van de balustrade groeide uit tot een *cause célèbre* die ontaardde in een vaudeville.[74] In juni 1929 begon het proces dat Warren tegen de universiteit had aangespannen. De architect, die met het auteursrecht zwaaide, won het pleit in oktober 1929. De universiteit ging in beroep en het Leuvense vonnis werd in december 1930 door het Hof van Beroep te Brussel gewijzigd. Nog gaf Warren zich niet gewonnen, maar het Hof van Cassatie verwierp in juni 1932 de voorziening.

Lightning strikes twice

Vier jaar later, in 1936 verhuisde het gewraakte eerste deel van de Leuvense slagzin 'FURORE TEUTONICO DIRUTA' naar het Waalse stadje Dinant, waar het verwerkt werd in een gedenkteken voor de 674 burgers die het Duitse leger er op 23 augustus 1914 had omgebracht. Berlijn protesteerde tevergeefs, in Dinant sloegen ze alle waarschuwingen in de wind. In mei 1940 liet de Wehrmacht het monument met het opschrift opblazen. De bibliotheek in Leuven, zonder opschrift, zou het niet beter vergaan. Het verhaal gaat dat bij de inval in 1940 hooggeplaatste Duitse officieren nog naar de bibliotheek met de anti-Duitse slogan informeerden. Op 16 mei 1940 werd in elk geval de bibliotheek met artilleriegranaten beschoten en nadat de Duitsers de volgende morgen de stad waren binnengerukt, stond het boekenmagazijn met zijn nagenoeg één miljoen banden in lichterlaaie.

In het algemeen vond de ramp van 1940 minder weerklank dan die van 1914. Toen was de verwoesting van een bibliotheek een schandaal zonder weerga: de Britse pers gewaagde van een holocaust. Een heruitgave van de internationale boekenslag na de Eerste Wereldoorlog zat er niet meer in. Nochtans was in 1940 het beeld van de uitgebrande bibliotheek zo mogelijk nog pakkender dan dat van 1914. Het herhalingseffect speelde Leuven echter parten. Er trad gewenning op en een veranderd normbesef. En een schaalvergroting in de vernielingen. Alleen al in Duitsland waren bij geallieerde luchtaanvallen tientallen bibliotheken zwaar getroffen en miljoenen boekdelen in rook opgegaan.[75] Anders dan na de Eerste Wereldoorlog leken campagnes voor erfgoed nu futiel. Bovendien durfden intellectuelen na Auschwitz niet langer lichtzinnig het woord beschaving in de mond te nemen en geraakte het mensdom bevangen door plaatsvervangende schaamte. Bij de nieuwe Holocaust verzonk de brand van een bibliotheek in het niet.

Affiche voor de tentoonstelling ‘Boeken onder vuur’. Ontwerp Sander Pinkse

Eindnoten:

71 M. Derez, ‘Leuven, de Universiteitsbibliotheek. Een Amerikaans oorlogsmonument in Vlaamse neorenaissance’, in: M. Buylen e.a. (eds.), *De beeldentaal van symbolen*, Brussel, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, 2002, p. 202-205.

72 Leuven in verband gebracht met het slot van Heidelberg: S. Goebel, *The Great War and Medieval Memory*, o.c. (noot 12), p. 180.

73 L. Wieland, *Belgien 1914*, o.c. (noot 4), p. 128-186.

74 P. de Soete, *Les incidents de Louvain furore teutonico... Ses origines et ses polémiques. Le droit artistique et spirituel 1914-1929*, Brussel, Impr. Scientifique et Littéraire, 1929.

75 Een schadebalans van de luchtoorlog voor de Duitse bibliotheken als annex in de tweede editie van de studie van W. Schivelbusch, *Eine Ruine im Krieg der Geister. Die Bibliothek von Löwen. August 1914 bis Mai 1940*, Frankfurt am Main, Fischer, 1993.

Boekverbranding
Arnon Grunberg

Van 2004 tot 2005 heb ik een cultureel televisieprogramma gepresenteerd. Het heette R.A.M en stierf een vroegtijdige dood vanwege teleurstellende kijkcijfers, al werd dat omfloerst genoemd: ‘Het programma landde niet bij de kijker.’

Ik weet nog goed dat ik tijdens een uitzending dansles nam in een gymbroekje en dat een Spaanse vertaalster, die op dat moment in Nederland verbleef, mij per e-mail liet weten: ‘Mijn zoon zag jou in je pyjama op televisie en vond het vreselijk.’

Ik wil best de verantwoordelijkheid op me nemen voor de vroegtijdige dood van R.A.M. Het was misschien niet alleen het programma dat niet landde, maar ook gewoon mijn persoonlijkheid die eraan bijdroeg dat kijkers mij in korte broek aanzagen voor een schrijver in pyjama en dachten: nee, dit willen wij niet zien. Overigens vond mijn moeder het programma ook oersaai.

Een van de laatste afleveringen ging over Zwitserland, want daar zouden mensen het gelukkigst zijn. Het min of meer vaste team van regisseur, cameraman, geluidsman en presentator toog naar Zwitserland. Hoe het geluk en Zwitserland zich tot boekverbranding verhielden, was een raadselachtige aangelegenheid, maar zeker is dat op mijn verzoek enkele boeken zouden worden verbrand in de heuvels rondom Zürich. De beboste heuvels rondom een stad zijn het perfecte decor voor raadselachtige aangelegenheden.

Deze boekverbranding had in elk geval te maken met de teleurstellende kijkcijfers. Een schandaal zou ons kunnen redden, en was er een groter schandaal in Europa denkbaar dan het verbranden van boeken? Na het nazisme leek boekverbranding mij een taboe.

We zochten een stil open plekje in het Zwitserse bos. Het had zomaar gekund dat een wandelaar met een hond op de gedachte kwam dat waar boeken worden verbrand ook mensen worden verbrand, en de efficiëntie van de Zwitserse politie moest niet worden onderschat.

We zouden enkele boeken van mij verbranden, maar ook een paar andere, zo weet ik zeker dat ik een exemplaar van *Madame Bovary* in vlammen heb zien opgaan. De cameraman had benzine bij zich. We keken goed om ons heen, maar nergens was een wandelaar te bekennen.

Van ons maakte zich de opwinding meester waaraan samenzweerders vermoedelijk vrijwel altijd op enig moment ten prooi vallen; geen dieper en geheimzinniger verbond dan dat van de illegaliteit. Hoe lang zo'n verbond standhoudt is de vraag, want het is nog niet goed en wel begonnen of de angst voor verklikkers doemt op.

Dankzij de benzine brandden de boeken snel en ik herinner me dat ik het gevoel had daadwerkelijk een wet te overtreden. Tegelijkertijd was het merkwaardig genoeg hoogst opwindend om mijn eigen boeken te zien branden. Alsof ik in het eigen vlees sneed en dat ook nog voor ooggetuigen.

Terwijl de camera draaide, wilde de regisseur weten waarom wij dit deden, want enige uitleg was toch op zijn plaats. Ik legde uit dat sommige literatuur haaks staat op het streven naar geluk. Mensen werden niet gelukkiger van het lezen van die boeken, maar ongelukkiger. Een verwijzing naar Plato ontbrak uiteraard niet.

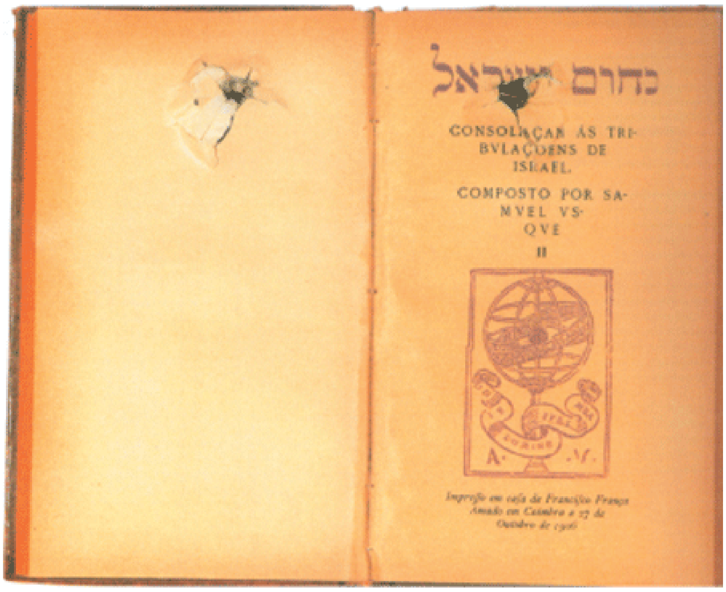
Toen de boeken as waren geworden, stampten we het vuur goed uit, een bosbrand wilden we ook weer niet op ons geweten hebben. Voldaan liepen we in de richting van de auto.

Een paar weken later werd het programma uitgezonden en wat volgde was stilte. Ja, er waren de gebruikelijke reacties van enkele hardhorende kijkers die meenden dat alles weer onverstaanbaar was en de muziek te hard, maar over de verbrande boeken geen woord. Niet van de kijkers, niet van de recensenten, niet van kennissen en vrienden, en ook mijn moeder was het kennelijk niet opgevallen.

Een verdiende reactie, wie boeken verbrandt om de kijkcijfers op te krikken moet met oorverdovend stilzwijgen worden beloond. Daarna heb ik nooit meer boeken verbrand. Sommige taboes zijn niet alleen redelijk maar maatschappelijk gezien ook nuttig, hoewel ik het altijd nog een goed idee zou vinden als schrijvers de kans wordt geboden publiekelijk afstand te nemen van hun boeken of een deel daarvan. Verbranden is daarvoor echter niet nodig, de papierversnipperaar is afstand genoeg.

De Bibliotheca Rosenthaliana tijdens de Tweede Wereldoorlog

F.J. Hoogewoud*



Het joodse boek onder vuur: deze heruitgave van Samuel Usques Portugese geschiedwerk ‘Troost voor het lijden van Israël’ werd in 1945 getroffen door de kogel van een geallieerde militair. Vermoedelijk om vast stellen of er iemand aanwezig was, loste hij een schot in de donkere ruimte van de steenfabriek in Hungen (Hessen), waar een groot deel van de Rosenthaliana was opgeslagen. Tenzij anders aangegeven zijn de illustraties afkomstig uit de Bibliotheca Rosenthaliana, Bijzondere Collecties van de UvA.

De Bibliotheca Rosenthaliana, een van de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, behoort tot de grote verzamelingen judaïca en hebraïca in Europa. Zij bevat handschriften vanaf de dertiende eeuw, ruim 100.000 gedrukte werken vanaf de vijftiende eeuw en daarnaast tijdschriften, prenten, foto's en archivalia. De oorspronkelijke collectie werd in Hannover bijeengebracht door de geleerde Leeser Rosenthal (1794-1868) en werd in 1880 door diens in Amsterdam wonende kinderen geschonken aan de stad Amsterdam, ter plaatsing in de universiteitsbibliotheek.

Familie Rosenthal, Hannover, ca. 1844(?). V.l.n.r. Mathilde (*1838), Leeser Rosenthal (*1794), zijn echtgenote Sophie Rosenthal-Blumenthal, George (*1828) en Nanny (*1835). Heropname door Koene en Buttinghausen (Amsterdam), z.j.

linksonder **Jeremias Meijer Hillesum, conservator van de Bibliotheca Rosenthaliana van 1890 tot 1930. De foto werd genomen bij zijn afscheid in 1930.**

rechtsonder **Louis Hirschel, conservator van de Bibliotheca Rosenthaliana van 1930 tot 1940. Fré Cohen maakte deze tekening voor een artikelenreeks in het *Nieuw Israëlietisch Weekblad 1935/6*.**

De eerste conservator van de Rosenthaliana was Meijer Marcus Roest (1821-1889), die vijf jaar vóór de schenking een gedrukte catalogus verzorgde van de 5200 boeken die zij destijds telde. De erven Rosenthal riepen een stichting in het leven die de aanschaf van nieuwe werken moest bekostigen, maar haar beleggingen werden tijdens de Eerste Wereldoorlog grotendeels waardeloos. De stad Amsterdam nam sindsdien ook deze taak voor haar rekening, aangezien de universiteit een gemeentelijke instelling was (wat zij tot 1971 zou blijven).

Roest werd opgevolgd door Jeremias Meijer Hillesum (1863-1943), die veertig jaar lang de Rosenthaliana zou beheren en na hem kwam drs. Louis Hirschel (1895-1944). In 1940 voltooide Hirschel de eerste vijf delen van de systematische catalogus van de judaïca in de collectie, die op dat tijdstip was uitgegroeid tot 30.000 boeken.[1] In datzelfde jaar begon de Duitse bezetting van Nederland, die Hillesum noch Hirschel zou overleven. De door hen gekoesterde bibliotheek dreigde eveneens ten onder te gaan, maar bleef dankzij uiteenlopende factoren gespaard. Het verhaal van een merkwaardige redding.

RSHA

Op 10 mei 1940 viel het Duitse leger Nederland binnen, op 14 mei bombardeerde de Luftwaffe Rotterdam en op 15 mei capituleerde het Nederlandse leger. Het Reichssicherheitshauptamt (RSHA), de overkoepelende veiligheidsdienst van het Derde Rijk, sloeg meteen een begerig oog op de joodse bibliotheken in het veroverde gebied. 'Amt VII' van het RSHA was belast met ideologische taken, waaronder antisemitische propaganda, en richtte ten behoeve daarvan een omvangrijke bibliotheek in. Op 18 mei, drie dagen na de capitulatie, schreef Walter Kellner (1906-1963), vakreferent voor de joodse collecties in de RSHA-bibliotheek, een memorandum voor zijn chef. Hij wees erop dat de Duitse overwinning een unieke gelegenheid schiep om de eigen collectie uit te breiden met de joodse bibliotheken van Brussel en Amsterdam. Deze oorlogsbuit moest 'sichergestellt' worden en Kellner liet weten die taak gaarne op zich te nemen.[2]

De voorgestelde boekenroof werd niet op stel en sprong uitgevoerd. Ruim een jaar later, op 12 augustus 1941, werd beslag gelegd op vier bibliotheken in Amsterdam: (1) die van Beth Hamidrasj Ets Haim (Rapenburgerstraat 109), (2) die van het Nederlands-Israëlietisch Seminarie (Rapenburgerstraat 177) en (3) Ets Haim/Livraria Montezinos (verbonden aan het Portugees-Israelietisch Seminarium) - alle bibliotheken werden verzegeld. De leeszaal van (4) de Bibliotheca Rosenthaliana in de universiteitsbibliotheek aan het Singel onderging hetzelfde lot. Later zou ook de grote privébibliotheek van Sigmund Seeligmann volgen.

In september 1941 stuurde 'Amt VII' van het RSHA SS-Hauptsturmführer Friedrich Murawski[3] en SS-Obersturmführer Focke[4] naar Amsterdam om het geconfisqueerde joodse boekenbezit te inspecteren. Zij kregen opdracht in het bijzonder aandacht te besteden aan de Bibliotheca Rosenthaliana, aangezien deze volgens naziideoloog Alfred Rosenberg van bijzondere waarde zou zijn.[5] Murawski kwam echter op grond van zijn inspectie tot een negatief oordeel over de Rosenthaliana en de andere in beslag genomen bibliotheken. Voor zover deze

in zijn ogen ‘bruikbare’ boeken bevatten, waren die al aanwezig in de centrale bibliotheek van het RHSA. Murawski's criterium van bruikbaarheid was blijkbaar gebaseerd op de mate waarin boeken en tijdschrjften informatie gaven over de actuele situatie van het jodendom - in het verleden was hij minder geïnteresseerd. De overname van de Rosenthaliana en de andere joodse bibliotheken zou volgens hem neerkomen op de ‘zwecklose Herbeischaffung von Dubletten und einer Unmenge von geistigem Schrott’.[6]

Interieur van de Amsterdamse gemeentelijke schuilkelder in Castricum, 1941/2. De kisten aan de rechterkant met het merk ‘JHM” (Joods Historisch Museum) werden later in beslag genomen door de Duitsers. Fotocollectie Stedelijk Museum, Amsterdam.

Onderduik in de duinen

Bladzijde uit de beroemde ‘Leipnik-haggada’ (Altona, 1738), een van de topstukken die werden verborgen in de schuilkelder te Castricum (later in die van Zandvoort). De afbeelding toont de bouw van de steden Pitom en Raämses in Egypte (Exodus 1:11), waartoe de Israëlieten werden gedwongen. Het is onderdeel van het verhaal over de uittocht uit Egypte, dat op sederavond verteld wordt.

Het gevaar van deportatie was daarmee niet van de baan, want een hernieuwde aanslag kon niet worden uitgesloten. Herman de la Fontaine Verwey (1903-1989), sinds november 1941 bibliothecaris van de Amsterdamse universiteitsbibliotheek, vond het dan ook nodig aanvullende maatregelen te nemen. In overleg met hem maakte Louis Hirschel, sinds eind november 1940 ontslagen als conservator van de Rosenthaliana, een lijst van de manuscripten, incunabelen en boeken van na 1500, die in

ieder geval in veiligheid gebracht moesten worden. Drie kisten met ruim tweehonderd topstukken werden heimelijk aan de verzegelde leeszaal en het magazijn onttrokken en opgeslagen in de bunker die de gemeente Amsterdam - speciaal voor het Stedelijk Museum - had laten bouwen in de duinen bij Castricum.[7] De la Fontaine Verwey had al eerder topstukken uit de collectie van de Universiteitsbibliotheek in die bunker ondergebracht en de drie kisten van de Rosenthaliana werden daar geruisloos bijgevoegd.[8]

ERR

Na het negatieve rapport van Murawski had het RSHA geen belangstelling meer voor de Bibliotheca Rosenthaliana, maar het Derde Rijk telde meer organisaties die zich van haar meester wilden maken. De beruchte Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR) was belast met het systematisch plunderen van joodse bibliotheken en archieven in de bezette gebieden. De rooforganisatie was genoemd naar partij-ideoloog Alfred Rosenberg, die in juli 1940 het zogenoemde ‘Institut zur Erforschung der Judenfrage’ had opgericht in Frankfurt am Main. Geroofde boeken uit joodse bibliotheken moesten het antisemitische onderzoek van dit nazi-instituut onderbouwen.

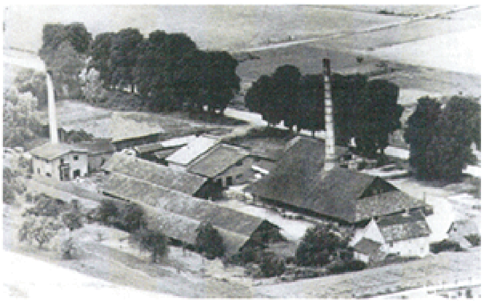
SS-Sturmbannführer Albert Schmidt-Stähler, leider van de Hauptarbeitsgruppe Niederlande van de ERR, had op 31 januari 1943 een ontmoeting met burgemeester Edward John Voûte van Amsterdam. Namens de ERR eiste Schmidt-Stähler de Bibliotheca Rosenthaliana op, terwijl de burgemeester en zijn medewerkers argumenten naar voren brachten om haar deportatie te voorkomen. Het lukte de Amsterdammers om de zaak te traineren, maar van het uitstel kwam helaas geen afstel: op 16 augustus 1943 eiste Schmidt-Stähler dat de bibliotheek, waar allang beslag op gelegd was, daadwerkelijk op transport werd gesteld. Hij herhaalde nog eens dat het niet ter zake deed dat de Rosenthaliana grotendeels was bekostigd door de gemeente, zoals Amsterdam aanvoerde. Ook het argument van onmisbaarheid en onvervangbaarheid sneed volgens hem geen hout. De collectie van de Rosenthaliana kon immers niet meer worden gebruikt voor onderzoek of onderwijs, daar zij in haar geheel onder de noemer ‘verbotenes und unerwünschtes Schrifttum’ viel.[9]

Voûte, tevens voorzitter van het curatorium van de Gemeentelijke Universiteit, trok aan het kortste eind. In zijn antwoord aan Schmidt-Stähler liet de burgemeester doorklinken dat hij gedwongen was deze belangrijke universitaire collectie af te staan: ‘Slechts zwichtend voor overmacht zal ik aan uw verzoek voldoen.’[10]

Hillesum en Hirschel

‘Ondertussen’, zo schrijft De la Fontaine Verwey, ‘werd het lot van de Amsterdamse Joden op gruwelijke wijze bezegeld. (...) Het lukte mij de families Hirschel en Hillesum geplaatst te krijgen bij de z.g. Barneveld-groep. Deze werden aanvankelijk op het kasteel “De Schaffelaar” ondergebracht en later naar Theresienstadt gevoerd. Maar de beide bibliothecarissen, wetsgetrouwe Joden als zij waren, weigerden naar

Barneveld te gaan omdat het voedsel daar niet onder rabbinaal toezicht stond. Alle aandrang onzerzijds om tóch te gaan stuitte af op dit principiële bezwaar.' Nadat de lijst gesloten was en ze hun tegenstand ter wille van de kinderen hadden opgegeven, kon ook Verwey daar ondanks zijn inzet niets meer aan doen. 'Kort daarna, in de nacht van 19 op 20 juni 1943, werden alle bewoners van de Transvaalbuurt opgepakt om gedeporteerd te worden naar de Duitse concentratiekampen. Vroeg in de ochtend werd ik gewaarschuwd (...) en snelde naar het Stadhuis om te pogen iets voor onze vrienden te doen. Ik kwam er aan tegelijk met burgemeester Voûte, die niets van de razzia's bleek te weten en diep verontwaardigd was. Helaas, het was te laat. De families Hirschel en Hillesum zijn door de nazi's omgebracht.'[11]



De steenfabriek van het stadje Hungen, die werd gebruikt voor opslag van de boeken van de Rosenthaliana.

Het 'Offenbach Archival Depot' werd door de Amerikanen ingericht om de geroofde boeken te sorteren naar herkomst en gereed te maken voor terugzending. De afbeelding toont de kisten gemerkt NIRO ('Niederlande Rosenthaliana') op de vierde verdieping. Nationaal Archief Den Haag, Arch. Graswinckel, nr. 21, 6 [9].

Gedeporteerde boeken en achtergehouden collectives

De persoonlijke bemoeienis van Alfred Rosenberg is mogelijk doorslaggevend geweest in de gang van zaken. In mei 1944 bracht hij een bezoek aan Nederland en aan het Nederlandse filiaal van zijn Einsatzstab, gevestigd in het Internationale Instituut voor Sociale Geschiedenis

(Keizersgracht 264)[12]; het IISG was al in juli 1940 gesloten, maar de belangrijkste boeken en archivalia waren kort vóór de Duitse inval verscheept naar Londen. Rosenberg had tijdens zijn verblijf in Nederland een onderhoud met Rijkscommissaris Arthur Seyss-Inquart, waarin wellicht ook de kwestie van de Bibliotheca Rosenthaliana aan de orde kwam.[13] Toen Schmidt-Stähler zich 'begin juni' weer aandiende bij De la Fontaine Verwey, deelde hij kortaf mee dat de collectie binnenkort 'abtransportiert' zou worden. De protesten van de directeur van de universiteitsbibliotheek legde hij schouderophalend naast zich neer, onder verwijzing naar de instemming van Seyss-Inquart.[14]

Eind juni 1944 werd een begin gemaakt met het inpakken van boeken in kisten die gemerkt werden met het opschrift 'NIRO' (Niederlande Rosenthaliana). Herman de la Fontaine Verwey handelde als een echte 'bibliothecaris in oorlogstijd', want hij hielp de Duitsers door de boeken die ze verlangden voor hen uit het magazijn te laten halen - waardoor tegelijkertijd de enorme joodse tijdschriftencollectie, de brochures en de prenten, waar ze niet om vroegen, konden achterblijven.

De bestemming van het transport was het Hessische stadje Hungen, ongeveer 70 kilometer ten noordwesten van Frankfurt, dat met kasteel en een aantal opslagplaatsen de 'Ausweichstelle des Institutes für Judenforschung Frankfurt' was geworden. De plaatselijke steenfabriek, met een totale oppervlakte van 2700 m^2, werd speciaal gehuurd voor het grote transport van de bibliotheek uit Amsterdam.[15] De kisten van de Bibliotheca Rosenthaliana werden vanaf 2 september 1944 in deze fabriek opgeslagen. Tot nader order, maar gelukkig kwamen er in de chaotische nadagen van de oorlog geen nadere orders meer. Toen Amerikaanse troepen begin april 1945 Hungen innamen, ontdekten ze de boekendepots in het stadje inclusief de steenfabriek en meldden dienovereenkomstig: 'Nazi loot found in Hungen, Germany'.[16]

Terugkeer

Na de Duitse capitulatie organiseerden de Amerikanen de terugkeer van het roofgoed. Aanvankelijk werd daarvoor een depot ingericht in de voormalige Rothschildbibliotheek in Frankfurt, tegenwoordig onderdeel van het Jüdisches Museum aldaar. Eind 1945 besloot de legerleiding echter om alle geroofde boeken en archivalia uit de Amerikaanse bezettingszone bijeen te brengen in een centrale opslagplaats in Offenbach am Main. Als leider van dat verzamelpunt werd de Amerikaans-joodse kapitein Seymour Pomrenze (1916-2011) aangesteld.

De vruchtbare samenwerking tussen Pomrenze en de Nederlandse verbindingsofficier jhr. Dirk P.M. Graswinckel (1888-1960), tevens Algemeen Rijksarchivaris, leidde ertoe dat de eerste verscheping vanuit Offenbach naar Nederland ging. Dit transport van 8 maart 1946 omvatte ook 194 kisten met het opschrift 'NIRO', die de boeken van de Bibliotheca Rosenthaliana bevatten.[17] Op 8 april van dat jaar kon De la Fontaine Verwey berichten dat de vrijwel volledige collectie in Amsterdam was teruggekomen.[18]

Herdenking en heropening

Na een onderbreking van vijf jaar kon de Bibliotheca Rosenthaliana weer worden opengesteld voor bezoekers. De kostbaarheden uit de kunstbunkers, de teruggekeerde boeken uit Duitsland en de in de magazijnen achtergebleven collecties - alles stond weer ter beschikking. Verwey had geaarzeld over een nieuwe start: ‘Wat moet er met de Bibliotheca Rosenthaliana in het nieuwe bestel geschieden? (...) Had een centrum van Joodse cultuur in Amsterdam reden van bestaan nu het Joodse volksdeel grotendeels vernietigd was? [...] Na rijp beraad koos ik voor het herstel van de oude toestand, en ik heb er nooit spijt van gehad.’[19]

De ‘Mary Rotterdam’ vertrok op 8 maart 1946 uit Offenbach met aan boord o.a. de boeken van de Rosenthaliana. Uiterst rechts rijksarchivaris Graswinckel. NA Den Haag, Arch. Graswinckel, nr. 21, 10 [18].

Heropening van de Rosenthaliana, 6 november 1946. Achter het katheder de nieuwe conservator Leo Seeligmann; zittend v.l.n.r. mr. Herman de la Fontaine Verwey, directeur van de UB, prof. Izaak Kisch, en prof. M.A. Beek, opvolger van prof. J. Palache (1886-1944), die in de week erna zijn oratie zou houden. Op de achtergrond Fried Hirsch van de Commissie voor het Joodse Boek.

Een gelukkige omstandigheid was dat hij drs. Isaac Leo Seeligmann (1907-1982), die met zijn gezin uit Theresienstadt was teruggekeerd, bereid vond om het conservatorschap van de Rosenthaliana op zich te nemen, weldra bijgestaan door Leo Fuks (1908-1990), die hem in 1949 zou opvolgen.

Bij de heropening van de Rosenthaliana op 6 november 1946 werden Hirschel en Hillesum herdacht door De la Fontaine Verwey, diens collega H. van de Bijl en de nieuwe conservator Seeligmann. De laatste stelde dat ‘de herinnering aan zijn voorgangers, die als slachtoffers van hun Jood-zijn, als martelaren voor Gods eer, zijn gevallen, de post heiligt die hij nu bezet’. Hij sprak over ‘de actuele betekenis van de Joodse godsdienst en de Joodse wetenschap en gaf voorbeelden van de waarde van de kennis van Joodse linguistiek, historie en sociologie voor de algemene wetenschap’.

Met drie woorden uit Ezechiël sloot hij af: ‘Weat bedamajich chajjie!’ - ‘en jij, in jouw bloed: leef!’ Deze rituele woorden, die worden gericht tot een pasgeborene en ook worden gebruikt in de besnijdenisliturgie, wijzen op de opdracht tot leven ondanks moeite en pijn. Zo zou ‘de Rosenthaliana met hulp van velen weer kunnen bloeien, ondanks de harde slagen haar toegebracht’.[20]

In de tijdlijn bij de ingang van de Bijzondere Collecties aan de Oude Turfmarkt is sprake van ‘de grote verliezen van de Bibliotheca Rosenthaliana in de Tweede Wereldoorlog’. Dat is niet zo zeer de materiële schade, maar, zo lees ik, de herinnering aan de moord op onze voorgangers en velen van hun lezers.

Eindnoten:

* Dit artikel is een vertaling en bewerking van mijn ‘Die Bibliotheca Rosenthaliana. Von Amsterdam nach Hungen und über Offenbach zurück (1940-1946)’ in: Inka Bertz und Michael Dormann (Hrsg.), *Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute*. Göttingen 2008, p. 252-258. Met veel dank aan dr. Sytze van der Veen voor een eerste vertaling.

1 Over de collectie: Adri K. Offenberg e.a. (red.), *Bibliotheca Rosenthaliana. Treasures of Jewish booklore. Marking the 200th of the birth of Leeser Rosenthal, 1794-1994*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 1994, 2de druk 1996. Over de conservatoren: Irene Zwiep e.a. (red.), *Omnia in eo. Studies on Jewish books and libraries in honour of Adri Offenberg, celebrating the 125th anniversary of the Bibliotheca Rosenthaliana*, Leuven, Peeters, 2006, p. 11-135 (= *Studia Rosenthaliana* 38/39). Deze special van *Studia Rosenthaliana* bevat ook de Engelse vertaling (met uitvoerige inleiding van mij) van de herinneringen aan de Rosenthaliana in de Tweede Wereldoorlog van bibliothecaris Herman de la Fontaine Verwey (p. 60-72, eerst gepubliceerd in *Studio Rosenthaliana* 14 (1980), p. 121-127, en vervolgens opgenomen in zijn *De Verdwenen Antiquaar en andere herinneringen van een bibliothecaris.* Amsterdam 1993, p. 85-94.

2 Bundesarchiv Koblenz (BArch) R 58/6498. p. 59f. W. Keller an Amtschef II. 18.05.1940 (met dank aan dr. Patricia K. Grimsted). Zie ook Dov Schidorsky. 'The library of the Reich Security Main Office and its looted Jewish book collections', *Libraries & Cultural Record* 42/1 (2007), p. 11-47: Werner Schroeder. 'Strukturen des Bücherraubs. Die Bibliotheken des Reichssicherheitshauptamtes (RHSA), ihr Aufbau und ihr Verbleib'. *Zeitschrift für Bibliothekwesen und Bibliographie* 51 (2004), p. 316-324.

3 De nationaal-socialistische rooms-katholieke theoloog Friedrich Murawski (1898-1945) was 'Referent für Politische Kirchen' bij het RSHA.

4 Mogelijk Helmut Focke (1911-1944), die betrokken was bij het SS-Freiwilligen Legion 'Niederlande'.

5 BArch R 58/6380a, bl. 70 (met dank aan dr. Patricia K. Grimsted).

6 BArch R 58/6380a, bl. 76. Dienstreisebericht 30.09.1941 (met dank aan dr. Patricia K. Grimsted). Hirschels aantekeningen, die worden bewaard in de Bibliotheca Rosenthaliana, bevatten notities over de inspectie op 26 september 1941. Het RSHA had meer interesse voor de bibliotheken van Sigmund en Leo Seeligmann, in de veronderstelling dat deze een actuelere oriëntatie hadden. De bibliotheken van beide Seeligmanns werden in november 1941 naar Berlijn afgevoerd.

7 Over het Stedelijk Museum in de Tweede Wereldoorlog is onlangs een tentoonstelling gehouden en een boek gepubliceerd: Gregor Langfeld, Margriet Schaven maker en Margreeth Soeting (red.). *Het Stedelijk in de Oorlog.* Amsterdam, Bas Lubberhuizen, 2015. Speciaal de bijdrage van Margreeth Soeting over 'Museum in oorlogstijd' (p. 41-65) is in dit kader van belang. Uit contact met haar bleek dat het archief van het Stedelijk Museum (in het Stadsarchief van Amsterdam) geen documentatie heeft met betrekking tot transporten vanuit de UB naar Castricum, in tegenstelling tot ontvangstbewijzen e.d. van zulke transporten naar de schuilkelder in Zandvoort, aangewezen in plaats van Castricum sinds oktober 1943.

8 Herman de la Fontaine Verwey, 'The Bibliotheca Rosenthaliana during the German occupation', *Omnia in eo* (zie noot 1), p. 60-71; hier p. 65. De lijst van verstopte boeken maakt zichtbaar waaraan Hirschel de meeste waarde hechtte: meer dan 90 manuscripten (15de-19de eeuw), 22 Hebreeuwse incunabelen, 22 Hebreeuwse postincunabelen, 14 zeldzame, buiten de Nederlanden gedrukte judaïca en hebraïca, 55 andere die in of voorde Nederlanden waren gedrukt, 7 Jiddische almanakken uit de vroege 18de eeuw, 5 banden met Spaanse gedichten uit de 18de eeuw en enige unica zoals David Freunds handgeschreven biografie van Leeser Rosenthal uit de jaren 1930. F.J. Hoogewoud, 'Louis Hirschel's list of unique and rare items from the Bibliotheca Rosenthaliana', *Omnia in eo* (zie noot 1). p. 73-99.

9 De briefwisseling tussen Voûte en Schmidt-Stähler bevindt zich in het Stadsarchief Amsterdam (toegang 5191, inv.nr. 8186) en is afgedrukt in Leo Fuks, 'Vijfentwintig jaar Bibliotheca Rosenthaliana na de Tweede Wereldoorlog, 1946-1971'. *Studio Rosenthaliana* 5 (1971), p. 159-177.

10 Ibidem, p. 171 (zie ook foto van origineel).

11 Herman de la Fontaine Verwey. 'De Bibliotheca Rosenthaliana tijdens de bezetting'. *Studia Rosenthaliana* 14 (1980). p. 124-125; heruitgegeven in zijn *De verdwenen antiquaar*, p. 90-91 (Engelse versie in noot 1).

12 Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie (NIOD), Amsterdam, ERR/HAG Niederlande. Wochenbericht 21/1944 für die Zeit vom 21.-27.5.1944. 'Besuch des Reichsleiters am 23.5.1944'.

13 Het United States Holocaust Memorial Museum (USHMM) in Washington DC heeft het Dagboek van Alfred Rosenberg (origineel + transcriptie) op zijn website geplaatst. Over Rosenbergs bezoek aan Nederland in mei 1944, zie de pagina's 793 (Den Haag, Delft, Rotterdam). 795

(Amsterdam!), 797 (‘langere wandeling’ met Seyss-Inquart: contact met Mussert), 799 (Mussert). Een wetenschappelijke uitgave is in voorbereiding.

14 De la Fontaine Verwey, ‘The Bibliotheca Rosenthaliana during the German occupation’ (zie noot 8), p. 67.

15 NIOD Amsterdam, ERR/HAG Niederlande, Wochenbericht 26/1944 für die Zeit vom 26.6.-2.7.1944. ‘Abtransport. Es wurden am 30.6.1944 verladen: 1) [...] 185 Kisten <NIRO> aus der Universitätsbibliothek Amsterdam. 2) [...] 18 Kisten <NIRO>.

16 National Archives at College Park (MD, USA), RG 407, 305-2.2 (Box 5923, doc.nr. 427), Robert Schoenfeld, Report Nr. 44, 8th April 1945. Zie ook de foto's in *Auf Transport! Deutsche Stationen ‘sichergestellter’ jüdischer und freimaurerischer Bibliotheken aus Frankreich und den Niederlanden (1940-1949)*, Reihe: Lesesaal - Kleine Spezialitäten aus der Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek - Niedersächsische Landesbibliothek. Heft 18. Hameln 2005, p. 15.

17 Dirk P.M. Graswinckel, ‘Enige mededelingen over de restitutie van naar Duitsland gevoerde bibliotheken en archieven’. *Bibliotheekleven* 32 (1947), p. 163-173 (in het Duits verschenen als *Mitteilungen über die Restitution der nach Deutschland verbrachten niederländischen Bibliotheken und Archive* 1946, Giessen 1991): F.J. Hoogewoud, ‘The Nazi looting of books and its American “antithesis”. Selected pictures from the Offenbach Archival Depot's photographic history and its supplement’. Studia *Rosenthaliana* 26 (1992), p. 158-192; Seymour J. Pomrenze, ‘Offenbach reminiscences and the restitution to the Netherlands’, in F.J. Hoogewoud e.a. (red.), *The Return of looted collections (1946-1996): an unfinished chapter*. Amsterdam, IISG, 1997, p. 11-18.

18 Leo Fuks, ‘Vijfentwintig jaar Bibliotheca Rosenthaliana’ (zie noot 9), p. 175.

19 Herman de la Fontaine Verwey, ‘The Bibliotheca Rosenthaliana during the German occupation’, *Omnia in eo* (zie noot 1), p. 70-71 (Ned. versie in zijn *De Verdwenen Antiquaar*, p. 93-94).

20 Abraham de Jong, ‘De Bibliotheca Rosenthaliana’, *Nieuw Israëlietisch Weekblad* 77 (1945/46), 15.11.1946; F.J. Hoogewoud, ‘The reopening of the Bibliotheca Rosenthaliana in 1946’, *The Return of looted collections* (zie noot 17). p. 104-106.

Memory of the World
Jan Bos

linkerpagina **Affiche voor de film *Filibus*, uitgebracht in 1915. Desmet-collectie in het Eye Filminstituut, Amsterdam.**

De Universiteitsbibliotheek van Leuven heeft de weinig benijdenswaardige eer tweemaal vermeld te staan op de lijst *Lost Memory - Libraries and Archives Destroyed in the Twentieth Century*. Deze droef stemmende opsomming van destructief oorlogsgeweld, moedwillige vernietiging, natuurrampen en branden die leidden tot het verlies van onvervangbare bibliotheek- en archiefcollecties, werd in 1996 opgesteld om de urgentie van het UNESCO programma *Memory of the World* te demonstreren. Naast de verwoestingen in Leuven, maar ook in Middelburg en in tientallen Duitse steden tijdens de Tweede Wereldoorlog, vinden we in deze lijst bijvoorbeeld de desastreuze gevolgen van een aardbeving in september 1923 voor de universiteitsbibliotheek van Tokyo, de grote overstromingen in Florence in 1966 en de systematische zuivering van niet-politiek correcte boeken uit Chinese bibliotheken tijdens de Culturele Revolutie. De brand in de Hertogin Amalia Bibliothek in Weimar in 2004 en recent barbaars optreden tegen cultureel erfgoed in Syrië, Irak en Mali tonen aan dat de lijst nog steeds uitgebreid kan worden.

I.P. Semmelweis, *Die Aetiologie, der Begriff und die Prophylaxis des Kindbettfiebers* (1861). Semmelweis' ontdekking van de oorzaak van kraamvrouwenkoorts en zijn remedie 'Handen wassen!' heeft tienduizenden vrouwen het leven gered.

Documentair erfgoed

Het *Memory of the World*-programma houdt zich gelukkig niet alleen bezig met verloren gegane collecties. Het richt zich juist op de bewustmaking van de noodzaak tot behoud van het wereldwijde documentair erfgoed. Daarbij gaat het niet alleen om het voorkomen van grote rampen, maar evenzeer om aandacht voor verval of verdwijning door slechte bewaaromstandigheden of door gebrek aan besef van de betekenis van historische documenten.

Memory of the World werd door UNESCO opgericht in 1992 en kan worden beschouwd als een zusterprogramma van de meer bekende Wereld Erfgoed Conventie,

maar dan speciaal voor documenten. Het begrip ‘documenten’ wordt daarbij ruim geïnterpreteerd. Het programma heeft betrekking op boeken en tijdschriften, archiefmateriaal, kaarten en atlassen, handschriften, kleitabletten en allerlei andere schriftdragers, foto- en filmmateriaal, geluidsopnamen en natuurlijk ook digitale documenten.

International Register

Het *Memory of the World* International Register is de etalage van het programma. (Naast het International Register bestaan er enkele regionale registers en in sommige landen ook nationale registers.) In het International Register worden documenten opgenomen die onmiskenbaar van wereldbetekenis zijn. Anders gezegd: documenten waarvan het verdwijnen niet alleen een verlies zou zijn voor de bezitter of voor het land in kwestie, maar zelfs voor de hele mensheid. Geen weldenkend mens zou willen dat de originele dagboeken van Anne Frank verloren gaan, of het *Book of Kells*, of de oudste avondvullende speelfilm ter wereld, *The Story of the Kelly Gang* (Australië, 1906). Ook de gelukkig bewaard gebleven langjarige archieven van de Universiteit van Leuven, die een unieke plaats innemen in de universitaire geschiedenis van Europa, staan op het International Register.

Voordrachten

Elk land krijgt eenmaal per twee jaar de kans om twee voorstellen in te dienen. Voordrachten kunnen ook door meer landen samen worden gedaan. Die nominaties worden vervolgens beoordeeld door een internationale groep deskundigen, bijgestaan door experts uit de bibliotheek-, archief- en museumwereld. De uiteindelijke beslissing over opname in het International Register ligt bij de Directeur-Generaal van UNESCO.

Hoe bepaal je of een document of een groep documenten, een collectie, van wereldbetekenis is? Natuurlijk zijn er criteria opgesteld waaraan ze geheel of gedeeltelijk moeten voldoen. Daarbij kunnen zowel de inhoud van de tekst als de tekstdrager of de vormgeving van doorslaggevend belang zijn. Het moet in ieder geval gaan om authentieke en unieke, onvervangbare stukken waarvan de invloed of uitstraling boven een nationaal belang uitstijgt. Andere bepalende criteria zijn tijd, plaats, personen, onderwerp, vorm en stijl en ten slotte maatschappelijke betekenis.

Tijd

Het criterium ‘tijd’ is van groot belang bij documenten die de eerste in hun soort zijn, zoals de Gutenberg-bijbel, of de 3600 jaar oude bronzen Nebra-schijf, met de vroegst bekende afbeelding van de hemel. ‘Tijd’ speelt ook een grote rol bij documenten die een belangrijke wetenschappelijke ontdekking bevatten, zoals de geschriften van Copernicus of de beschrijving van de oorzaken van kraamvrouwenkoorts door Semmelweis. Andere stukken zijn juist typerend voor een bepaalde periode, bijvoorbeeld een collectie Russische affiches uit de jaren voor de Russische Revolutie.

Plaats

De Verenigde Oost-Indische Compagnie wordt wel de eerste multinational ter wereld genoemd. De VOC-archieven worden dan ook bewaard in Nederland, India, Indonesië, Sri Lanka en Zuid-Afrika. Hier speelt dus het criterium ‘plaats’ een grote rol. Che Guevara werd een wereldwijd icoon van de gewapende vrijheidsstrijd in Latijns Amerika. Zijn dagboeken zijn om die reden opgenomen in het International Register. Het dagboek van James Cook, bijgehouden tijdens zijn reis naar Australië en Nieuw-Zeeland, en de films die het team van Roald Amundsen maakte tijdens hun Zuidpoolexpeditie zijn andere aansprekende voorbeelden.

Personen

Veel documenten hebben betrekking op belangrijke personen. Het gaat bijvoorbeeld om de privé-archieven van de kinderboekenschrijfster Astrid Lindgren, van de filmregisseur Ingmar Bergman, van de topcricketer en mensenrechtenactivist Leary Constantine uit Trinidad en Tobago, van de econoom en Nobelprijswinnaar William Arthur Lewis uit Saint Lucia, van de medicus Avicenna, van de componisten Brahms, Chopin en Schubert, van de filosoof Rousseau, van de schrijver Christopher Okigbo uit Nigeria en van de diplomaat Nita Barrow uit Barbados. Deze opsomming is meteen een indicatie van de verscheidenheid en wereldwijde spreiding van de documenten op het International Register.

De bronzen hemelschijf van Nebra dateert van ca. 1600 voor Christus en heeft een doorsnede van 30 cm. De schijf werd in 1999 gevonden bij Nebra in Saksen-Anhalt (BRD). Landesmuseum für Vorgeschichte, Halle a/d Saale.

Elfde-eeuws handschrift met werken van de medicus en filosoof Abdallah Ibn al Hassan Ibn Ali Ibn Sina (Avicenna). Süleymaniye Kütüphanesi, Istanbul.

Onderwerp

Gebeurtenissen van wereldbetekenis vinden ook hun weerslag in heel uiteenlopende documenten. Het verdrag van Tordesillas (1494), dat de wereldwijde territoriale aanspraken van Spanje en Portugal regelde, werd door twee koningen ondertekend en bezegeld. De verovering van Engeland in 1066 daarentegen werd als een stripverhaal afgebeeld op het tapijt van Bayeux. De aanklacht van de staat Zuid-Afrika tegen Nelson Mandela is een simpel juridisch stuk, maar kreeg een wereldwijde impact. De 21 eisen die leden van de vrije Poolse vakbond Solidarnosc op een houten bord kladderden werden het symbool van een ontwikkeling die leidde tot de val van de Sovjet-Unie en een nieuwe internationale orde.

Vorm en stijl

‘Vorm en stijl’ zijn criteria die onder andere een rol spelen bij cartografisch materiaal. De beroemde Tabula Peutingeriana is daar een voorbeeld van, evenals de Mappa Mundi uit Hereford. Dat geldt ook voor de Atlas Blaeu-Van der Hem, die bewaard wordt in de Nationale

Zestiende-eeuws handschrift op agave-papier uit de Oaxaca-vallei, deels in Spaans, deels in Azteeks schrift. Archivo Nacional de México.

‘The Memory of the World is the documented, collective memory of the peoples of the world - their documentary heritage - which in turn represents a large proportion of the world's cultural heritage. It charts the evolution of thought, discovery and achievement of human society. It is the legacy of the past to the world community of the present and the future.’

(*Memory of the World General Guidelines)*

Het UNESCO *Memory of the World* programma stimuleert het behoud en de toegankelijkheid van het documentair erfgoed in de wereld. Het *Memory of the World* programma heeft drie hoofddoelstellingen:

(a) Het bevorderen van het behoud van het documentair erfgoed van de wereld met inachtneming van de meest geschikte methoden en technieken;

(b) Het ondersteunen van universele toegang tot documentair erfgoed;

(c) Het wereldwijd vergroten van de bewustwording van het bestaan en het belang van documentair erfgoed.

(Nederlands *Memory of the World* Comité)

Fanmail van kinderen in het privé-archief van de schrijfster Astrid Lindgren. Kungliga Biblioteket, Stockholm.

Bibliotheek van Oostenrijk. Het International Register bevat daarnaast prachtig verluchte handschriften, niet alleen uit Europa maar ook uit Egypte, Iran, Mexico, Oezbekistan, Tajikistan, Tanzania en Turkije.

Maatschappelijke betekenis

Onder de documenten met een grote maatschappelijke betekenis vinden we talrijke archieven op het gebied van de mensenrechten. Van veel landen uit het Caraïbisch gebied zijn slavernijregisters en latere lijsten van contractkoelies bewaard gebleven. Voor hun afstammelingen, waar ook ter wereld, zijn die van groot belang. De archieven van het Tuol Sleng Genocide Museum in Phnom Penh documenteren de gruwelen van het Rode Khmer-regime. Het archief van het joodse getto in Warschau staat ook op de lijst. Een grote hoeveelheid foto- en filmmateriaal van de VN hulporganisatie voor Palestijnse vluchtelingen toont het uitzichtloze leven in de vluchtelingenkampen.

Nederlandse stukken (deels samen met andere landen ingediend) op het International Register:

- Ets Haim bibliotheekcollectie
- Archieven van de Verenigde Oost-Indische Compagnie
- Atlas Blaeu-Van der Hem (ingediend door Oostenrijk)
- Dagboeken van Anne Frank
- Archieven van de West-Indische Compagnie
- Archieven van de Middelburgse Commerciekamer
- Desmet filmbedrijf-archieven (1907-1916)

- La Galigo (Sumatraans epos)
- Autobiografische kroniek van de Javaanse prins Babad Diponegoro
- Karl Marx' autograaf van het *Manifest der Kommunistischen Partei* en zijn geannoteerd exemplaar van *Das Kapital*

Nederlandse stukken in behandeling:

- Utrechts Psalter
- Digitale collectie van opnamen van 102 bedreigde talen van het Max Planck Instituut

Belgische stukken op het International Register:

- Archieven van de Officina Piantiniana
- Bibliotheca Corviniana Collectie
- Archieven van de Insolvente Boedelskamer in Antwerpen
- Archieven van de Universiteit van Leuven (1425-1797)
- Répertoire Bibliographique Universel

Document van de Nederlandse Antillen op het International Register:

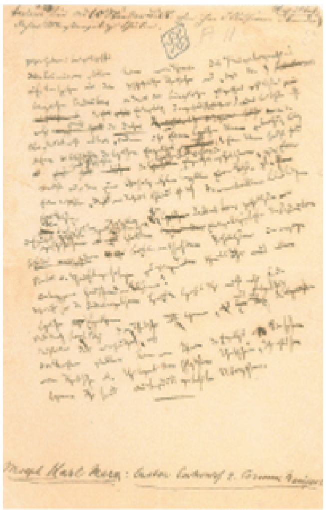
- Catecismo Corticu (1837; oudst bewaard gebleven gedrukte tekst in het Papiamento)

De laatste voorbeelden maken duidelijk dat het International Register niet alleen maar ‘goede’ of ‘mooie’ documenten bevat. Ook zwarte en controversiële bladzijden uit de geschiedenis moeten bewaard blijven.

Memory of the World

Het bovenstaande is een kleine greep uit de meer dan driehonderd items op het *Memory of the World* International Register. Op de website *Memory of the World* staan ze allemaal uitgebreid beschreven. Om niet al te veel te hoeven uitleggen heb ik vooral gekozen voor bekende, Europese voorbeelden. Maar een van de aantrekkelijke, verrassende en uiterst boeiende kanten van het programma is juist de enorme verscheidenheid aan documenten en aan culturen waar ze de uitdrukking van zijn. Documentair erfgoed is met recht het geheugen van de gehele wereld.

Foto van Palestijnse vluchtelingen bij de Allenby-brug over de Jordaan op de grens van Israël en Jordanië, ca. 1947. United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees (UNRWA) in Gaza.



Karl Marx, manuscript van het *Manifest der Kommunistischen Partei*, 1848. Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam.

Lees verder

- UNESCO Memory of the World website: unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/homepage.
- *Memory of the World General Guidelines:* unesdoc.unesco.org/images/0012/001256/125637e.pdf.
- Over het Nederlands Memory of the World Comité: unesco.nl/documentair-erfgoed-van-kleitablet-tot-hard-disk.
- *Memory of the World. The treasures that record our history from 1700 BC to the present day*. Paris, UNESCO, 2012.
- *Memory of States and Nations. World Register of UNESCO Programme Memory of the World*. Warzawa, Naczelna Dyrekcja Archiwów Pañstwowych, 2011. (Tekst in Pools, Engels en Frans).
- *Documenten die de wereld veranderden. Het UNESCO-erfgoed van boeken, handschriften, kaarten, partituren en beeldarchieven.* Tielt, Lannoo, 2010.

- *Memory of the world. Lost memory: libraries and archives destroyed in the twentieth century*. Prepared for UNESCO on behalf of IFLA by Hans van der Hoeven and on behalf of ICA by Joan van Albada. Paris, UNESCO, 1996.

De manuscripten van Timboektoe
Het bedreigde geheugen van Mali
Lieve Watteeuw

‘Zout komt van het noorden, goud van het zuiden, het woord van God en de schatten van kennis worden alleen in Timboektoe gevonden.’ Vijftiende-eeuws Soedanees spreekwoord.

De West-Afrikaanse stad Timboektoe floreerde tijdens het Shongarijk, dat bestond van de veertiende tot de zestiende eeuw. De stad was een handelscentrum op de karavaanroutes die de Sahara doorkruisten. El Hasan ben Muhammed el-Wazzan-ez-Zayyati, beter bekend als Leo Africanus, bezocht Timboektoe in 1526 en beschreef het in zijn *Cosmographia*: ‘De stad wordt bewoond door dokters, rechters, priesters en geleerden, allen door de koning benoemd. Er zijn manuscripten en geschreven boeken die uit Barbarije naar hier worden gebracht, en ze worden verkocht voor meer geld dan elke andere koopwaar.’ Dankzij Leo Africanus groeide in Europa de faam van Timboektoe. De eerste vermelding van ‘Tombutu’ is te vinden op de kaart van Afrika die Abraham Ortelius opnam in zijn atlas van 1570.

Het Parijs van Afrika

Abdel Kader Haidara in 2012. Foto Mamma Haïdara Memorial Library, Timboektoe.

Manuscript uit 1831, zwarte inkt op handgeschept papier, 18,5 × 21,5 cm. Zware beschadiging door vocht en knaagdieren. KU Leuven Digi Lab.

Fragment van een elfde-eeuwse Koran, geschreven op perkament van vissenhuid (16.6 × 19.5 cm). KU Leuven Digi Lab.

Timboektoe had tijdens de 'Gouden Eeuw' onder de Shonga-dynastie een uitzonderlijke hoge graad van geletterdheid. Boeken en bibliotheken waren symbolen van de macht van de stad, die floreerde dankzij de handel in zout, goud en slaven. Boekenbezit was ook de voornaamste rijkdom van de plaatselijke elite, die - ondanks tribale conflicten - de macht over de scriptoria en de bibliotheken behield. De manuscripten bestre-

ken een waaier aan onderwerpen en genres: wetenschappen (astronomie, wiskunde, botanica, scheikunde en geneeskunde); literatuur (poëzie en grammatica); en islamitische wetenschappen als theologie, jurisprudentie en tijdrekening.

Veel van de manuscripten zijn in een lokaal Arabisch schrift gekalligrafeerd, sommige in archaïsche vormen van huidige talen als het Songhay, Tamasheq en Peulh. De wetenschappelijke teksten werden geïllustreerd met grafieken en diagrammen, de korans werden verlucht met bladgoud en azuur. Papier werd via Venetië en Granada uit het westen geïmporteerd. John Owen Hunwick, één van de eerste onderzoekers die rond het midden van de twintigste eeuw dit Afrikaanse boekenpatrimonium herontdekte en beschreef, kon watermerken in de manuscripten herleiden op hun herkomst uit Italië en Frankrijk.

De boeken werden intensief gebruikt, commentaren en marginalia werden in de loop van de tijd toegevoegd. Ze waren zeer kostbaar - in de kronieken van Timboektoe wordt de aankoop van een boek vaker vermeld dan de bouw of renovatie van een moskee. Op elke lijst van handelstransacties worden papier en boeken opgevoerd. Het kopiëren van geschriften bood studenten de mogelijkheid hun studie te financieren. In de zestiende eeuw was Timboektoe met meer dan tachtig bibliotheken het Parijs van de Afrikaanse islamitische wereld.

Bedreigingen

De laatste twee eeuwen waren de meeste manuscripten verborgen in de lemen huizen van hun eigenaars. Ze werden vaak letterlijk begraven om ze te beschermen tegen kolonisatoren (Mali of Frans-Soedan werd in 1880 een Franse kolonie), tribale conflicten, wetteloosheid en politieke instabiliteit. Als gevolg van het klimaat en de barre omstandigheden waarin ze werden bewaard verkeren ze veelal in slechte conditie. Ze zijn aangevreten door insecten en knaagdieren, het papier is uitgedroogd, de banden van gazellenleder zijn hard en rigide geworden en soms zijn de inkten aangetast door waterschade. De historische teksten dreigen weg te deemsteren in vergetelheid: sommige geschreven talen zijn in ongebruik geraakt en slechts een klein percentage is vertaald of getranscribeerd. Het geschreven geheugen van West-Afrika is meer dan ooit kwetsbaar.

De vernietiging van enkele mausolea in de regio van Timboektoe in juni 2012 noopte tot actie. Er werd een geheime operatie opgestart om de honderdduizend bedreigde manuscripten van Timboektoe naar Bamako, de hoofdstad van Mali, te brengen. De inval van het rebellenleger van Toearegs en islamisten - de Mouvement pour l'Unicité et le Jihad en Afrique de l'Ouest (MUJAO) - in de historische stad boven de Niger vormde een directe bedreiging voor de unieke familiebibliotheken. De manuscripten - soms één blaadje, soms lijvige delen - werden discreet in blikken reiskoffers verpakt en in autobussen, op ezelskarren of met boten over de Niger getransporteerd naar veiliger oorden. De wekenlange evacuatie over hobbelige wegen en een woelige rivier werd onder andere gecoördineerd door Abdel Kader Haidera, bibliothecaris van de Mamma Haidara Memorial Library. De operatie werd gefinancierd door westerse organisaties als het Prins Claus Fonds en buitenlandse ambassades in Bamako.

Behoud

Conservering van het brosse, door waterschade aangetaste papier van een vijftiende-eeuwse Koran, 2015. Foto Lieve Watteeuw.

Ahmad b. Muhammad b. Muhammad Aqit al-Timbukti, begin van het Commentaar op de 'Gift van de Heer Schenker', 16 × 22 cm. KU Leuven Digi Lab.

De NGO van Abdel Kader Haidara, SAVAMA-DCI (Sauvegarde des Manuscrits et la Défense de la Culture Islamique), koestert dit unieke Malinese boekenpatrimonium. Met de steun van buitenlandse universiteiten en instellingen worden de manuscripten gecatalogiseerd, beschreven, gedigitaliseerd en geconserveerd - niet meer in Timboektoe, maar in Bamako. De Katholieke Universiteit van Leuven, die een eeuw geleden de vernietiging van manuscripten aan den lijve heeft ervaren, neemt deel aan dit project. Zestien manuscripten van de Mamma Haidara Memorial Library worden in Leuven onderzocht en gedigitaliseerd. Eén daarvan - verscheurd en vervormd, met door hitte en insecten vernielde folio's - wordt zorgvuldig geconserveerd. Via Leuven zijn ze op de terugweg naar Timboektoe.

Zie voorts:

- John Owen Hunwick, *The Hidden Treasures of Timbuktu. Historie City of Islamic Africa*, Londen, Thames & Hudson, 2008
- Idem, *Timbuktu and the Songhay Empire*, Leiden, Brill, 1999
- Jean-Michel Djian, *Les Manuscrits de Tombouctou, Secrets, mythes et réalités*, Parijs, JC Lactès, 2012

Boek en Blitz
Sytze van der Veen

George Bickham (1684-1758) was schrijfmeester en graveur in Londen. Meestal gaat zijn naam vergezeld van de toevoeging ‘the Elder’, ter onderscheiding van zijn gelijknamige en eveneens graverende zoon. In 1733 begon Bickham aan een ambitieus kalligrafisch project. Hij verzamelde hoogstandjes van de 24 beste schrijfmeesters van zijn tijd en bracht die gestaag in het koper. Acht jaar lang graveerde hij de kalligrafie van zijn vakgenoten, met de bedoeling deze hoogtepunten van schrijfkunst bijeen te brengen in een *magnum opus* met de titel *The Universal Penman*. Het werk verscheen in 52 afleveringen tussen 1733 en 1741 en bevat in zijn volledige gedaante 210 platen op folioformaat. De schrijfvoorbeelden zijn versierd met zwierige krullen en verlucht met drinkgelagen, familietaferelen, dorpsfeesten en wat dies meer zij. Als extra opluistering voegde Bickham cherubijntjes, griffioenen en allegorische allerhande toe.

The Universal Penman is een monument van schrijf- en graveerkunst. Door de seriële productie in 52 afleveringen over een periode van acht jaar was een volledig werk in de achttiende eeuw al zeldzaam, laat staan in de twintigste. Een vrijwel volledig exemplaar - alleen de titelpagina en één prent ontbraken - kwam in het begin van de vorige eeuw in handen van Stanley Morison (1889-1967). Dat was niet zo verwonderlijk, want Morison was typograaf, letterontwerper en historicus van de boekdrukkunst. Hij herkende zijn eigen fascinatie voor letters in het werk van Bickham. *The Universal Penman* was voor hem een bron van inspiratie, al zijn Bickhams krullen niet terug te vinden in Morisons meest bekende letter: de Times New Roman, die hij in 1931 maakte voor het dagblad *The Times*.

Morison werkte voor de Monotype Corporation, destijds gevestigd aan Fetter Lane in Londen, niet ver van Fleet Street. Het bedrijf maakte niet alleen zetmachines, maar ontwierp ook letters. Als handbibliotheek had Morison een deel van zijn boekenbezit ondergebracht in het hoofdkantoor van Monotype. Onder de boeken die hij voor zijn werk bij de hand wilde hebben was *The Universal Penman*. Ten tijde van de ‘Blitz’ in 1940-41 - de poging van Nazi-Duitsland om Groot-Brittannië door onafgebroken bombardementen op de knieën te krijgen - bevond het boek zich daar nog steeds. Op 10 mei 1941 kreeg het gebouw van Monotype een voltreffer van een Duitse bom en vloog in brand. *The Universal Penman* ontkwam door een gelukkig toeval aan de vlammen, volgens de overlevering omdat Morison het boek eigenhandig redde. Wel liep het voorste katern lichte waterschade op door bluswater.

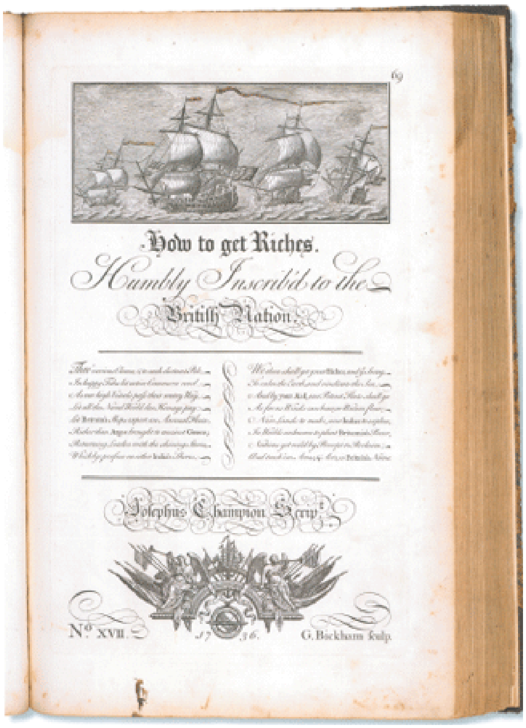
Morison overleed in 1967 en rond 1980 werd zijn *Universal Penman* te koop aangeboden door een antiquariaat in Neal Street. Het toeval wilde dat David Quay, destijds een beginnend grafisch ontwerper, daar op een goede dag voorbij kwam. Zijn oog viel op het fraaie kalligrafieboek en zijn begeerte werd gewekt, te meer omdat Stanley Morison zijn naam op het schutblad had geschreven. De financiële middelen van de beginnende ontwerper waren niet toereikend voor de vraagprijs van £ 500. Mr. Poole, de eigenaar van de winkel, was echter bereid het op een akkoordje te gooien. Quay mocht het boek afbetalen in twintig maandelijkse termijnen van £ 25 - en hij mocht het meteen meenemen.

Zoals gezegd ontbrak er één prent aan het boek, namelijk nr. 127. Het toeval kwam nog eens te hulp, want Quay vond deze als losse prent in een ander antiquariaat. Hij kocht de op drift geraakte pagina en kon daarmee zijn exemplaar vervolmaken. Als ontwerper legde Quay zich vooral toe op letters en logo's en ook voor hem was *The Universal Penman* een bron van inspiratie. Zijn loopbaan voerde hem naar allerlei landen - hij werkte in Portugal en doceerde typografie en letterontwerp in Denemarken, Duitsland en Nederland. Bickham vergezelde hem op zijn zwerftochten.

Sinds 2001 heeft David Quay zijn thuisbasis in Amsterdam. Een van zijn beste vrienden is Warren Lee van boekhandel Nijhof en Lee, gespecialiseerd in boeken over grafisch ontwerp. Sinds 2011 heeft Warren zijn boekhandel ondergebracht bij de Bijzondere Collecties van de UvA, nog steeds onder de naam Nijhof en Lee. Daarnaast is hij redacteur van het blad dat u in handen heeft. En als boekhandelaar heeft hij het hier beschreven exemplaar van *The Universal Penman* in commissie. Welke ontwerper treedt in de voetsporen van Bickham, Morison en Quay? Eventuele gegadigden kunnen zich wenden tot W.J.Lee@uva.nl.

John Bancks, openingsgedicht 'On the Universal Penman'. George Bickham, *The Universal Penman*, Londen, 1735-1741, plate no. I. De eerste pagina's vertonen sporen van bluswater.

Autograaf van Stanley Morison op het schutblad.



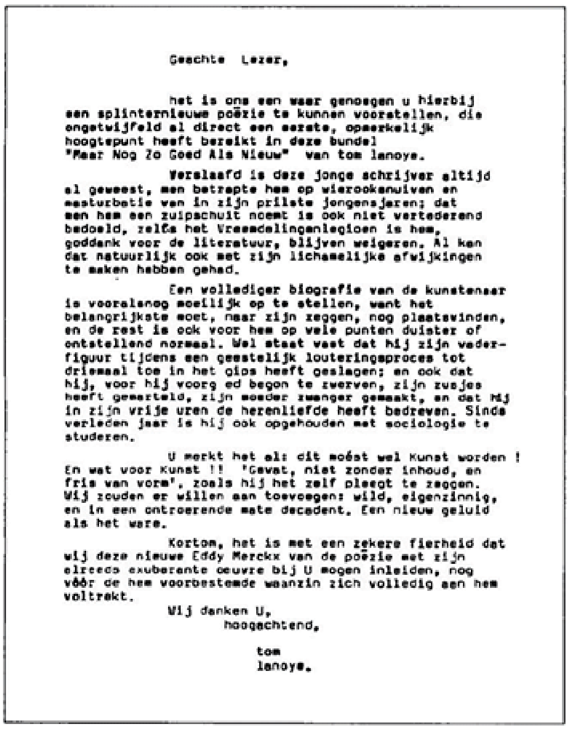
rechts
'How to get Riches'. *George* Bickham, *The Universal Penman*, plate no. XVII.

‘Een splinternieuwe poëzie’
Over de eerste dichtbundels van Tom Lanoye
Boris Rousseeuw

Maar Nog Zo Goed Als Nieuw (1980).

Er is iets vreemds aan de hand met de in snel tempo uitdijende lijst 'Ander werk van Tom Lanoye', die zijn nieuwe boeken afsluit. De vijf boekjes die hij tussen 1980 en 1983 in eigen beheer uitgaf, ontbreken daarin, terwijl andere titels, zoals het dunne pamflet *Gespleten en bescheten* of de toneelstukken *Komieken* en *Alles eender*, die nooit in druk verschenen en in geen enkele bibliotheek of boekhandel te vinden zijn, er wel parmantig in pronken. Wat is er misgelopen met de vijf vroegste uitgaven, waarvan zeker de eerste drie even zeldzaam als geestig zijn?

Tom Lanoye. Foto Pol De Wilde.



Geachte Lezer,

het is ons een waar genoegen u hierbij een splinternieuwe poëzie te kunnen voorstellen, die ongetwijfeld al direct een eerste, opmerkelijk hoogtepunt heeft bereikt in deze bundel "Maar Nog Zo Goed Als Nieuw" van tom lanoye.

Verslaafd is deze jonge schrijver altijd al geweest, men betrapte hem op wierooksnuiven en masturbatie van in zijn prilste jongensjaren; dat men hem een zuipschuit noemt is ook niet vertederend bedoeld, zelfs het Vreemdelingenlegioen is hem, goddank voor de literatuur, blijven weigeren. Al kan dat natuurlijk ook met zijn lichamelijke afwijkingen te maken hebben gehad.

Een vollediger biografie van de kunstenaar is vooralsnog moeilijk op te stellen, want het belangrijkste moet, naar zijn zeggen, nog plaatsvinden, en de rest is ook voor hem op vele punten duister of ontstellend normaal. Wel staat vast dat hij zijn vaderfiguur tijdens een geestelijk louteringsproces tot driemaal toe in het gips heeft geslagen; en ook dat hij, voor hij voorg ed begon te zwerven, zijn zusjes heeft gemarteld, zijn moeder zwanger gemaakt, en dat hij in zijn vrije uren de herenliefde heeft bedreven. Sinds verleden jaar is hij ook opgehouden met sociologie te studeren.

U merkt het al: dit moést wel Kunst worden ! En wat voor Kunst !! 'Gevat, niet zonder inhoud, en fris van vorm', zoals hij het zelf pleegt te zeggen. Wij zouden er willen aan toevoegen: wild, eigenzinnig, en in een ontroerende mate decadent. Een nieuw geluid als het ware.

Kortom, het is met een zekere fierheid dat wij deze nieuwe Eddy Merckx van de poëzie met zijn alreeds exuberante oeuvre bij U mogen inleiden, nog vóór de hem voorbestemde waanzin zich volledig aan hem voltrekt.

Wij danken U,
hoogachtend,

tom
lanoye.

onder
Aanschouw de geboorte van een schrijver: met deze wervende folder stelde Tom Lanoye zijn debuutbundel *Maar Nog Zo Goed Als Nieuw* voor in 1980. Bemerk de vroege verwijzing naar de herenliefde, vijf jaar vóór Lanoye officieel uit de kast kwam.

Bewuste strategie

'Geachte lezer, het is ons een waar genoegen u hierbij een splinternieuwe poëzie te kunnen voorstellen, die ongetwijfeld al direct een eerste, opmerkelijk hoogtepunt heeft bereikt in deze bundel "Maar Nog Zo Goed Als Nieuw" van tom lanoye.' Met deze van ironie druipende zin opent de folder waarmee Tom Lanoye eind 1980, 22 jaar oud, zijn in eigen beheer uitgegeven debuutbundel aanprijst.

Uitgeven in eigen beheer, vandaag met hierin gespecialiseerde online drukkerijen eenvoudiger dan ooit, wil dikwijls zeggen dat de auteur zijn manuscript vruchteloos heeft aangeboden aan ettelijke, soms zelfs tientallen uitgevers. Maar bij Tom Lanoye is het de eerste stap van een uitgekiende strategie. In een interview legt hij in 1982 uit: 'Ten eerste ben ik niet tevreden met de Vlaamse uitgeverijen en de hele literaire wereld daarrond. Ten tweede vind ik het heel nuttig dat men een aanloopperiode neemt. Kijk, een mongool zonder benen die graag eens wil voetballen, die zet ge ook niet onmiddellijk in de eerste ploeg van Anderlecht. Ge moet tijd nemen om te leren omspringen met dat geschreven medium. Het is niet omdat je kan schrijven, dat je ook een bundel kan uitgeven. De uitgevers doen het anders voor u en dat is dé ramp. Ge moet leren alles zelf te kunnen.'[1]

Huisvlijt

Dat laatste kunnen we letterlijk nemen, want Lanoye tikt zijn debuut zelf uit, voorziet het van gejatte illustraties uit magazines, ontwerpt zelf titelblad en omslag, en verzorgt, na het drukken bij *Alpha Sneldruk Center* in Sint-Niklaas, ook zelf de distributie.[2] Hij stuurt exemplaren naar mogelijke geïnteresseerden, zoals de Brugse organisator van literaire bijeenkomsten Patrick Spriet, verkoopt de bundel tijdens zijn eerste poëzie-optredens, meestal in Gentse cafés, en valt de Gentse redactie van dagblad *De Morgen* zelfs lastig met de vraag voor een interview, wat nog lukt ook, en wat meteen zorgt voor een flinke meerverkoop.[3] 'In embryonale vorm heb ik toen eigenlijk alles geleerd waar het in het boekenvak om draait,' concludeert hij jaren later accuraat.[4]

De oplage van 100 exemplaren van *Maar Nog Zo Goed Als Nieuw* is snel uitverkocht en er komt een tweede druk. Die heeft geen drukvermelding, maar wel als nieuwigheid een foto van de auteur op het achterplat en daaronder een kleine advertentie van *Alpha Sneldruk Center*, wat de op de kleintjes lettende Lanoye een korting van twintig procent op de drukkersrekening oplevert. En nog een verschil: één van de gedichten, 'Het loopt nog Slecht met je af', is grondig herwerkt, iets wat Lanoye ook later nog weleens doet met herdrukken, zoals met zijn debuutroman *Alles moet weg* uit 1988, die in 1996 een 'zevende, geheel herziene druk' kreeg.

Bij gebrek aan ernst

De jonge Lanoye zet zich aan de schrijftafel én op het podium scherp af tegen de brave en vooral ernstige Vlaamse poëzie die rond 1980 dominant is. Veel ernst valt er in zijn debuut dan ook niet te bespeuren: op eigenlijk maar één gedicht na staat zijn debuutbundel vol bronstige, puberale kolderpoëzie. Een voorbeeld:

Still Wet After All These Years

Alles is tweeledig, brulde hij
heerszuchtig, en kuste o.a.
haar monden.

je hebt alweer
gelijk, suste ze,
een smalend blikje

in zijn kruis, dat
algauw een berispende
vinger opstak.

Maakt deze poëzie weinig kans op een waarderende bespreking in *De Standaard der Letteren of Maatstaf*, dan scoort Lanoye er wel mee op poëziemanifestaties, waar hij samen met leeftijdgenoten James Bordello en Johan Joos een welgekomen afwisseling is op het serieux van de collega's. Zo hebben ‘La Condition Humaine’ en ‘Omtrent Het Roode Kruis Van Vrouw Bakker’ veel succes tijdens Lanoyes eerste deelname aan een Nacht van de Poëzie, in Utrecht in februari 1982.

met de ktok mee: Van oor tot oor (1981); *Neon! Een elegies rockgedicht* (1981); *Gent-Wevelgem* (1982); *De nagetaten gedichten* (1983).

Tempo!

De slagerszoon heeft de smaak van het uitgeven te pakken en komt al enkele maanden na *Maar Nog Zo Goed Als Nieuw* met het langere gedicht *Neon! Een elegies rockgedicht*, gefotokopieerd op de achterzijde van millimeterpapier. De laatste pagina

heeft een heus ‘kolofon’, het eerste uit Lanoyes carrière, waaruit we leren dat de oplage 100 exemplaren beslaat, ‘waarvan X romeins genummerde’. Voorkeurspelling en hoofdletters, daar doet de zelfverklaarde punkdichter niet aan mee. Opnieuw is er al spoedig een tweede druk nodig, van opnieuw 100 exemplaren. In 1981 brengt Lanoye ook nog vier gedichten uit op posterformaat: ‘The party’, ‘Geachte aanwezigen’, beide uit *Maar Nog...*, en ‘Liquid paper’ en ‘Het is een magere troost’, beide pas gebundeld in *In de piste* (1984).

In oktober 1981 komt met *Van oor tot oor* een tweede, meer omvangrijke bundel uit een Gentse fotokopieermachine gerold, felgeel en ditmaal in 200 exemplaren, waarvan opnieuw tien Romeins genummerd en gesigneerd, met 26 in plaats van zeventien gedichten, en met naast een beetje ernstig werk ook nu weer dominante kolder:

Brood en Spelen

Ik geloof dat mijn vrind
mij vurig bemint.

telkenmale wanneer we
kussen, begint zijn hijgen.

wanneer we niet kussen,
dient men hem zuurstof

toe.

In 1982 rolt er weer één gedicht van de pers: het razendsnel (in juni 1983 staat het al in *Maatstaf* en in juni 1984 neemt Hans Warren het op in zijn *Spiegel van de Nederlandse poëzie*) klassiek geworden *Gent-Wevelgem*, met opnieuw publiciteit, een foto van Lanoye als wielrenner, en gelardeerd met authentieke, smeuïge artikelkoppen over wielrennen (‘Die uitbrander van mijn sportdirecteur pakte mij!’). Het gaat Lanoyes eenmanspostorderbedrijfje voor de wind, want de oplage stijgt tot 300 exemplaren.

Hetzelfde geldt voor zijn vijfde en laatste uitgave in eigen beheer, die verschijnt in het voorjaar van 1983, *De nagelaten gedichten*. De zes langere en deze keer wél ernstige gedichten krijgen zelfs een in linnen gebonden luxe-editie van tien genummerde en gesigneerde exemplaren. Met stofomslag! De mystificerende titel is geen knipoog naar de zogezegd nagelaten werken van Duco Perkens, maar een sneer naar de in die jaren postuum uitgegeven dichtbundels van Jotie T'Hooft door diens schoonvader Julien Weverbergh, volgens Lanoye ‘een necrofiele scharrelaar’.[5] Weverbergh, op dat moment Vlaanderens belangrijkste literaire uitgever, belichaamt alles wat Lanoye verfoeit aan het literaire establishment: het uitgeven uit winstbejag, zonder veel respect voor of inspraak van de auteur. Meer nog dan het boven geciteerde aspect van de leerschool is dit de reden geweest van zijn start in 1980 in het eigen beheer-circuit.

31 maart 1984: Hans Warren overhandigt Tom Lanoye het eerste exemplaar van *In de piste*. Hiermee is Lanoye vier jaar na zijn debuut een 'echte' schrijver.

Recyclage

Maar een mens evolueert: 1980 is 1983 niet. Voorjaar 1983 heeft Tom Lanoye al een redelijke bekendheid, ook in Nederland, en is hij quasi klaar voor de grotemensen-uitgeverswereld met echte contracten, persvoorstellingen en Boekenbeurzen. Als *De nagelaten gedichten* uitkomt, is hij al druk in overleg met de Leuvense uitgeverij Kritak voor zijn eerste echte boek, een bundeling kritieken die in oktober 1983 onder de titel *Rozegeur en Maneschijn* verschijnt. En hij heeft ook al meer dan een jaar contact met redacteur Mai Spijkers van uitgeverij Bert Bakker, die in april 1984 zijn officiële poëziedebuut *In de piste* uitgeeft. Het is geen capitulatie, integendeel, Lanoyes werk is nu rijp en hijzelf volwassen genoeg om met zijn uitgevers op basis van gelijkwaardigheid te onderhandelen. Zelfs meer dan dat: zo onderwijst hij uitgeverij Kritak dat ze een aanvraag kan doen voor de aankoop van *Rozegeur en Maneschijn* door het Vlaamse ministerie van cultuur. Kritak wist dat niet. Resultaat: een bestelling van 150 exemplaren.

Het is ook een financiële kwestie: in 1980 leeft Tom Lanoye nog op kosten van zijn ouders en verdient hij wat bij in de horeca. In de scharnierjaren 1983-1984 wordt hij zelfstandige en gaat hij leven van zijn pen, wat nu eenmaal met de verkoop van wat dichtbundeltjes van omgerekend vijf euro onmogelijk is. 'De cirkel wàs ook rond: de vormgeving stond op punt en mijn distributie functioneerde zoals het hoorde,' blikt hij in 1997 terug op deze periode. 'Er zat gewoon geen groei meer in die eigen-beheer uitgaven. In die periode werd ik opgepikt door het officiële uitgeverscircuit waarin ik het beste uit de eigen-beheerbundels nog eens heb gerecycleerd.'[6]

Het is boeiend om te turven hoe die recyclage aangepakt is. In *In de piste* vinden we slechts drie van de zeventien gedichten van *Maar Nog Zo Goed Als Nieuw* terug, en slechts tien (waarvan twee met een nieuwe titel) van de 26 gedichten uit *Van oor tot oor*. 'Neon!' staat er in, net als 'Gent-Wevelgem' en alle zes de gedichten uit *De nagelaten gedichten*. Tom Lanoye is inmiddels na een goed gesprek met Hans Warren ook overgestapt op de voorkeurspelling en een orthodoxe interpunctie. Bijna al de koldergedichten uit *Maar Nog Zo Goed Als Nieuw* en drie stuks uit *Van oor tot oor* hergebruikt hij eind 1984 in de dichtbundel Bagger, opnieuw bij Kritak, die hij aanvult

met fake contactadvertenties en erotische limericks, waarmee hij, opnieuw, op diverse poëziehappenings scoort:

Potten & Pannen

Een lief kind uit Lampernisse
Wou de huw'lijksboot niet missen
Maar de maat van haar kut
Zette haar voor schut
En nu heeft ze 'n aquarium met vissen.

Het is zijn laatste studentikoze opstoot, een steek naar de critici die *In de piste* zo goed en degelijk vinden, net zoals Louis Paul Boon na de ernstige en veelgeprezen roman *Pieter Daens* (1971) plots met de pornografische novelle *Mieke Maaike's obscene jeugd* (1972) kwam. Net als *Mieke Maaike* wordt *Bagger* door de kritiek genegeerd of weggelachen, het wordt nooit herdrukt, en Lanoye stapt stilaan af van zijn op spektakel en ophef in de pers gerichte performances. De limericks maken plaats voor de jambische hexameters van *Ten Oorlog* en de maatschappijkritiek van *De Monstertrilogie*.

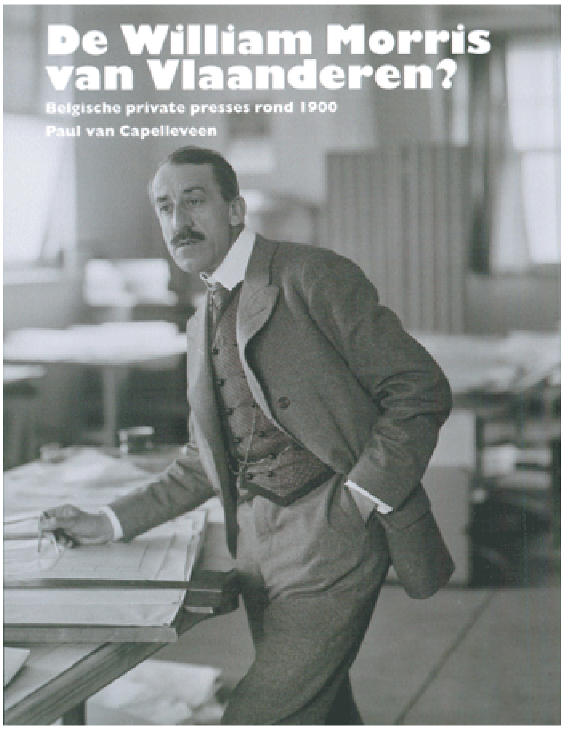
De laatste echo van de eigen beheer-uitgaven weerklinkt in 1999, als hij met *The very best of the artist formerly known as a young man* zijn eerste en enige cd maakt, en daarop ‘La Condition Humaine’ nog eens laat weerklinken. Maar verrassend genoeg staat de podium-klassieker ‘Neon!’ niet op deze cd, hoewel Gerrit Komrij het gedicht al twaalf jaar eerder goed genoeg vond voor opname in *De Nederlandse Poëzie van de 19de en 20ste eeuw in duizend en enige gedichten*. ‘Nu doe ik het nooit meer op het podium’, zei Lanoye al in 1989 in Vendu!, en in 1997 klonk het: ‘Neon is een gedicht dat bij jonge mensen nog altijd overeind blijft. Na je vijfentwintigste ga je er wel *door* zien, maar als post-puber-gedicht deugt het.’[7]

Als Tom Lanoye in 2005 zijn verzamelde gedichten publiceert, in de reeks *Lanoye Hard Gemaakt*, doet hij dat onder de veelzeggende titel *De meeste gedichten*, want inderdaad: zijn langste en satirische gedicht ‘Don Juan’, uit *Rozegeur en Maneschijn*, ontbreekt, er komt geen eerherstel voor de gedichten uit de eerste bundels die *In de piste* niet gehaald hebben, en alles uit *Bagger* verdwijnt volledig en definitief onder de waterspiegel. De punkdichter is inmiddels een gerespecteerde en bekroonde burger geworden, en burgers schrijven niet ‘Omtrent Het Roode Kruis van Vrouw Bakker’.

Eindnoten:

1 P.V.D.E. (Patrick van den Eynde). ‘Het ruikt hier naar Tom Lanoye. De enige eenmansmultinational van het poëtische bedrijf’. *De Rode Vaan*, 8 april 1981, p. 20-21.
2 Het hele verhaal is na te leien in: Tom Lanoye, *Vendu! Apologie van een handelsreiziger*, Amsterdam, Bert Bakker, 1989.
3 A.G. (Agnes Goyvaerts). ‘Gevat, en fris van vorm (noemen de dichters hun werk)’. *De Morgen*, 11 maart 1981.
4 Pascal Verbeken. ‘De doe-het-zelver’. *De Standaard der Letteren*. 6 november 1997. p. 24.
5 Tom Lanoye, *Rozegeur en maneschijn. Helse kritieken*, Leuven, Kritak, 1983, p. 75.
6 Pascal Verbeken, o.c. (noot 4).
7 Idem.

De William Morris van Vlaanderen?
Belgische private presses rond 1900
Paul van Capelleveen



linkerpagina
Henry van de Velde, circa 1900. Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel.

Terwijl in Engeland private presses in de voetsporen van William Morris het ene na het andere boek produceerden - Ashendene, Eragny, Vale, Essex House Press - gebeurde er op het Europese vasteland weinig. In België waren tussen 1895 en 1903 drie private presses. Ze maakten weinig kans op succes in een omgeving waar de opvattingen van Morris niet tot een serieus debat over typografie leidden.

Max Elskamp, *Six chansons de pauvre homme pour célébrer la semaine de Flandre*, Ukkel, Imprimé chez Henry van de Velde pour P. Lacomblez, éditeur à Bruxelles, 1895. Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.

onder
Max Elskamp, *Six chansons de pauvre homme pour célébrer la semaine de Flandre*, p. [36]-[37]. Bijzondere Collecties UvA.

De Belgische private presses stonden in Brussel, Gent (later Sint-Martens-Lathem) en Antwerpen: La Joyeuse van Henry van de Velde (1895), de handpers van Julius de Praetere (1898-1903) en l'Alouette van Max Elskamp (1902). Drie lijkt weinig, maar het is meer dan in Nederland, waar de eerste pas in 1910 werd opgericht. In 1897 probeerden twee boekbinders in Leiden weliswaar ‘De Leidse Drukpers’ te stichten, maar ze kregen het benodigde geld niet bij elkaar en gingen iets anders doen. Het was ook meer dan in Duitsland, waar de eerste private press zich aandiende in 1900 (met één boek was het bekeken), en waar pas vanaf 1907 een bloeitijd aanbrak.

De Steve Jobs van het Fin de Siècle

Het begint met enthousiasme. Morris speelde een charismatische rol, vergelijkbaar met die van computerontwerper Steve Jobs met zijn goddelijke status - hij koppelde technische ideeën aan modieus design. Jongeren in de jaren negentig van de negentiende eeuw waren vaak idolaat van Morris en dat bleef niet beperkt tot Engeland. Henry van de Velde (1863-1957), bijvoorbeeld, zag hem als een lichtend baken, die met zijn ‘arts and crafts’-gedachten én zijn socialistische overtuigingen de weg wees.

Met de Kelmscott Press bracht Morris vanaf 1891 in praktijk wat hij in toespraken over drukkunst en *The Ideal Book* aan de orde stelde. Na zijn dood in 1896 - hij werd 63 - publiceerde de Kelmscott Press *A Note by William Morris on his Aims in Founding the Kelmscott Press*. Van de Velde parafraseerde in 1898 de eisen die Morris aan het ideale boek stelde, maar in België werden ze ook met argwaan bekeken vanwege zijn inspiratiebronnen. De gotische vormentaal van zijn decoraties en initialen sloot niet aan op de zich in België ontwikkelende Art nouveau. Desondanks adopteerden de vroege private presses ideeën van Morris en, opvallender, associeerden zij zich in het openbaar met hun Engelse voorbeeld.

Morris was ‘a decorator by profession’, schreef hij zelf. Boekdecoratie kreeg bij hem extra aandacht. Houtsneden hadden zijn voorkeur, want die harmonieerden het beste met de tekst. Het gebruik van één lettertype in een boek zorgde voor eenheid. Typerend was zijn opmerking dat de letter niet door een ingenieur, maar door een kunstenaar moest worden ontworpen; zelf ontwierp hij er drie, waarbij hij een voorbeeld nam aan de vijftiende-eeuwse letter van Nicolas Jenson. Hij benadrukte het belang van goede spatiëring tussen letters, woorden en regels (interlinie); en omdat we meestal twee pagina's tegelijk zien, moesten die als een eenheid worden ontworpen, waarbij de binnenmarge het kleinst, de bovenmarge iets groter, de linkermarge nog groter en de ondermarge het ruimst was. Een tekst mocht niet langer in het midden van de pagina worden geplaatst, zoals vaak gebeurde (zie de romans van Couperus destijds). Papier moest duurzaam en fraai zijn, handgemaakt op basis van linnen. De boeken van de Kelmscott Press werden gedrukt op een handpers. Morris zelf verrichtte geen zetwerk en stond nooit aan de drukpers.

La Joyeuse

Van veel private presses wordt de beginperiode met mythes omgeven. Bij de Nederlandse Zilverdistel ging het om Sinterklaasavonden met Gelderse worsten en

ruzies over wie de pers had opgericht. In Vlaanderen is het gelukkig niet anders; ook daar verwarring, gebrek aan archivalia en veel vergissingen in memoires.

De eerste moderne Belgische private press was La Joyeuse - de levenslustige, de blijmoedige. De pers werd alleen gebruikt in 1895 en was het eigendom van Henry van de Velde en zijn echtgenote Maria. De kunstenaar was 32 jaar, Maria vier jaar jonger. De naam voor de pers schijnt te zijn bedacht door de dichter Max Elskamp, die hem gebruikte in een brief (waarschijnlijk najaar 1894). Van de Velde zelf beweerde dat Elskamp de pers zo had gedoopt op de dag dat hij de eerste proeven zag van zijn daarop gedrukte boek (en dan was het 1895).

Vóór er een boek op was gedrukt, werd de pers aan de buitenwacht gemeld. Théo van Rysselberghe, die contacten onderhield met Engelse kunstenaars, noemde de pers eind maart 1895 in een brief aan Lucien Pissarro die in Londen net zijn Eragny Press was begonnen.

Er is maar één boek gedrukt op La Joyeuse, met gedichten van Max Elskamp in een 12-punts Caslon: *Six chansons de pauvre homme pour célébrer la semaine de Flandre*. De illustraties in houtsnede waren van de auteur. Het drukken begon (wellicht) in juli en werd afgesloten in december 1895.

De pers en de letterkasten stonden in het huis van Van de Veldes schoonmoeder in Ukkel. Voor de Van de Veldes werd een nieuwe woning gebouwd, Huis Bloemenwerf, maar de verhuizing vond plaats in februari 1896, ná het drukken van het boek. Deel van de mythe rond de pers is dat La Joyeuse in Bloemenwerf actief was en dat komt doordat de enige foto's ervan de werkkamer van Bloemenwerf tonen, maar die foto's dateren van rond 1898 en bewijzen dat er allang niet meer op gedrukt werd: de pers staat als een decorstuk in het vertrek.

Een andere mythe betreft de ouderdom van de ‘kleine handpers’, waarover Van de Velde beweerde dat het een waar juweel van Engels achttiende-eeuws vakmanschap was. Door anderen is de pers omschreven als een Stanhope of als een proevenpers. Het is een kleine degelpers van het merk Imperial Press, gemaakt door J. Cope & Sherwin in London. De zware voet lijkt erop te wijzen dat dit een model uit de tweede helft van de negentiende eeuw is.

Later schonk Van de Velde de pers aan het door hem in 1926 opgerichte Institut supérieur des arts décoratifs La Cambre, waar die nog steeds is opgesteld. Daar, in Charleroi, ontstond een nieuwe legende, namelijk dat deze pers had toebehoord aan William Morris zelf. Dat is niet waar en de bron voor die legende is niet onthuld, maar intussen onderstreept het verhaal het belang van Morris voor de Vlaamse private press en het is misschien geen toeval dat ook Julius de Praetere een dergelijk verhaal zou ophangen over zijn handpers.

Als het om legendes gaat, ook de geschiedschrijver van Engelse private presses, Roderick Cave, leverde een aandeel. Hij vertelde dat Maria van de Velde een bezoek bracht aan de Kelmscott Press. Dat zou mooi zijn, maar het was niet waar. In werkelijkheid bezocht Maria Sèthe in januari 1893 de winkel van Morris & Co in Oxford Street. Nadat ze kennis maakte met Van de Velde herhaalde zij dat bezoek om de Morris-stoffen te bestuderen (voor een lezing). De tentoonstellingscatalogus van *La Libre Esthétique* in 1896 beschreef een door Van de Velde ontworpen meubelstuk waarvoor hij ‘samenwerkte’ met Morris: die samenwerking ging niet verder dan de aankoop van door Morris ontworpen textiel.

Six chansons toont geen versierde initialen of randdecoraties, maar wel een voor private presses ongebruikelijke kleur: okergeel. Morris gebruikte als steunkleur rood (en een enkele keer blauw). Okergeel, groen en paars zijn echter de kleuren van de Vlaamse private presses, ze zijn afkomstig van de Vlaamse Art nouveau.

De bladspiegel voldoet aan de eisen die Morris aan marges stelde. De tekst is niet overal goed gezet. Op de titelpagina is - in de ogen van Morris - een doodzonde begaan: de regels zijn uitgevuld met als resultaat een onrustige, onregelmatige spatiëring. De illustraties zijn houtsneden en gedrukt van de blokken, zoals Morris dat verlangde, maar ze zijn nergens opgenomen binnen de grenzen van het tekstblok en er als vignetten omheen geplaatst.

De colofons van Morris zijn geen vergelijk met die van de Vlaamse private presses, die een traditioneel Franse indeling aanhouden: impressum en oplageverantwoording. Morris zweeg over papiersoort en perkament en nummerde oplagen niet. Er bestaat niet een exemplaar nummer 1,46 of 120 van een Kelmscott Press-uitgave. Van de Velde benoemde papiersoorten, leverde een 'édition de tête' en bracht een nummering aan (kennelijk het handschrift van Maria). Daarmee ontstond een classificatie van exemplaren: het ene was luxer en exclusiever dan het andere.

Six chansons werd eenzijdig gedrukt op Chinees papier en gebonden op Chinese wijze. Het formaat van de pers dicteerde dit voor een deel en Van de Velde durfde geen houtsneden te drukken op de keerzijde van de vellen. Het papier was dun en registeren zou een probleem zijn geworden. De keuze voor een handpers en voor de papiersoort werkte hier misschien tegen.

Hoewel Van de Velde de boeken van Morris omschreef als 'weelderig', 'krachtig' en van een 'stille schoonheid en ordelijkheid', keerde hij zich later van hem af. Al in april 1895, dus nog voor hij de *Six chansons* begon te drukken, schreef hij aan Lucien Pissarro dat hij diens *The Queen of the Fishes* prefereerde boven alles wat Morris maakte. Pissarro's typografie lag dichter bij Morris' opvattingen, maar zijn randdecoraties benaderden in kleur en motieven de Art nouveau.

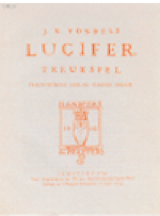
Julius de Praetere

Was Van de Velde iemand die zich wilde verhouden tot Morris, nu eens afwijzend, dan weer positief, terwijl hij een eigen persoonlijke stijl en een moderne kunstopvatting ontwikkelde, Julius de Praetere (1879-1947) trachtte vanaf het begin de roem en de idealen van Morris op zijn werk te laten afstralen.

Tussen 1898 en 1903 drukte De Praetere acht boeken, aanvankelijk in Gent, later in de buurt, in Sint-Martens Lathem. Toen hij begon was hij nog geen twintig en toen hij ophield nog geen vijfentwintig jaar oud. Er verschenen acht werken: een Duitstalige tentoonstellingscatalogus en een herdruk van Vondels toneelstuk *Lucifer*, maar verder bestond het fonds uit nieuw Nederlandstalig proza of poëzie: Stijn Streuvels (*Lenteleven*, 1898, met een herdruk in 1901), Herman

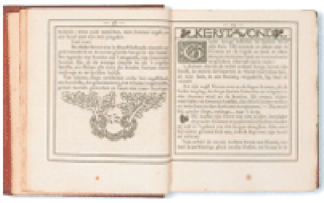
Teirlinck (*Verzen*, 1900), René De Clercq (*Natuur*, 1902), Guido Gezelle (*Kerkhofblommen*, 1902) en Karel van de Woestijne (*Eerste verzen zijnde: Het Vader-huis*, 1903). In zes van de colofons wordt het gebruik van de handpers duidelijk vermeld; ook verschillende drukkersmerken bevatten de aanduiding ‘handpers’.

Stijn Streuvels, *Lenteleven*, Gent, Juul de Praetere, 1899. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.



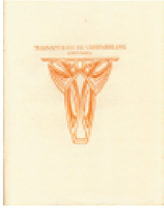
***J. v. Vondel's Lucifer*, St.-Marten-Laethem, Julius De Praetere, 1902. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.**

De Praetere beschikte over een vlakbedpers van Stanhope, een vroeg model, te dateren op circa 1800-1806. Gezegd wordt dat die op een verkoping samen met lettermateriaal werd aangekocht, of op de markt, of elders. Er is geen archief bewaard en dus is er ruimte voor legenden. De letters waren een 12-punts Old Roman (van T.W. Smith uit 1895) en een 12-punts Caslon Old Face (met daarbij kleinkapitaal). Hij gebruikte soms grotere letters voor titels, maar het is gesuggereerd dat die geleend werden van de Antwerpse drukker Buschmann. Waarom hij niet méer leende is onduidelijk. De Praetere werd door geldproblemen achtervolgd: dat kan veel verklaren, maar het roept ook vragen op.

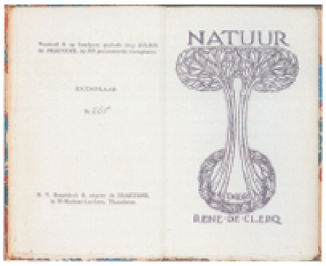


Stijn Streuvels, *Lenteleven*, p. 18-19. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

Guido Gezelle, *Kerkhofblommen*, Sint-Martens-Laethem, De Praetere, [1902]. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.



Illustratie uit Karel van de Woestijne, *Eerste verzen zijnde: Het Vaderhuis*, Gent, Handpers De Praetere, 1903. Bijzondere Collecties UvA.



onder
René de Clercq, *Natuur*, St.- Martens-Laethem, N.V. Kunstdruk & uitgave de Praetere, 1902. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

We weten vrij precies waarover hij begin 1902 kon beschikken, omdat er een inventaris werd opgemaakt toen hij een maatschappij ter ondersteuning van zijn drukkerij oprichtte. De inventaris noemt ‘De Golden letter van William Morris’ (de Golden Type), maar het was de Old Roman, en ‘De Elsevier letter’, maar dat was de Caslon. We kunnen dit zien als opklopperij of bedrog, maar ik zie het als een bewuste poging van De Praetere om in de lijn van opvolging van Morris te

komen. (Dat Morris een hekel aan de Elzevier-letter had, wist De Praetere kennelijk niet.)

Herman Teirlinck, *Verzen*. Sinte-Martens-Lathem, Handpers Juul de Praetere, 1900. Antiquariaat Schuhmacher, Amsterdam

Het verhaal werd nog mooier. Stijn Streuvels - hij had het ongetwijfeld van de man zelf - schreef dat De Praetere op een kolenboot naar Londen was gezeild om daar persoonlijk die zogenaamde lettertypen van Elzevier en Morris te gaan kopen. Ook onzin, het zou trouwens een heel gesjouw zijn geweest, want hij bezat 137 kilo Old Roman en 110 kilo Caslon. En het kon nog fraaier. In een later opstel over zijn schilderijen schreef John Pisteur - ingefluisterd door De Praetere - dat die erin was geslaagd lettertypen los te krijgen, hoogstpersoonlijk, van de dochter van William Morris!

Beide, de verkeerde naamgeving van de letters én de vermeende reis naar Londen, plaatsten De Praetere in de directe omgeving van de meester, William Morris, en verbonden zijn eigen uitgaven met die van de Kelmscott Press. Opvallend daarbij is dat De Praetere wel verwees naar zijn Engelse voorbeeld, maar nooit naar eventuele Franse invloeden, die er wel degelijk waren. Het tegendeel gebeurde wel: De Praetere zette zich af tegen zijn Vlaamse voorganger, Henry van de Velde. In augustus 1898 schreef hij ‘H.V.D. Velde heeft op gebied van boekdruk voor myn gedacht *niets* gedaan’, want Van de Velde drukte alleen omdat het er in de kunstnijverheid nu eenmaal bij hoorde. Door zich af te zetten tegen Van de Velde probeerde hij zijn werk als uniek naar voren te schuiven; de associatie met Morris bracht hem intussen krediet.

De sfeer werd in 1898 rijp gemaakt door een prospectus voor *Lenteleven* van Stijn Streuvels (meegestuurd met verschillende tijdschriften). Dit stelde dat de hernieuwing van de ‘vroegere boekenkunst’ al door meerdere kunstenaars was nagestreefd: ‘van het boek te maken, naar druk, versiering en band, iets een geheel vormende met den geprenten inhoud’ - dit was de eenheid in het boek die Morris nastreefde. ‘Eene dergelijke poging wil ook Jules De Praetere doen die eene reeks boeken zal uitgeven met bijzonderen letter door hem op eigen handpers gedrukt en versierd, en gebonden naar zijne teekeningen’. In Nederlandse en Vlaamse tijdschriften werd het voornemen aangekondigd en aanbevolen.

Al snel maakte een kostenberekening duidelijk dat die eigen letter er niet kon komen. De Praetere stond niet zelf aan de handpers (net als Morris); betwijfeld wordt of hij zelf heeft leren drukken. Een getuige verklaarde dat Louis van Melle - drukker in Gent - op De Praeteres handpers *Verzen* van Herman Teirlinck drukte. De Praetere zelf schreef in 1902: ‘Ik heb een drukker aangeworven voor woensdag.’

De ambities van De Praetere werden vergeleken met die van Morris. In 1900 schreef *De Vlaamse School*: ‘Als hij wil - wordt de Praetere de William Morris van Zuid-Nederland.’ Henry van de Velde was een jaar eerder ook al die positie toegedacht: de Duitse criticus Meier-Graeffe noemde hem toen ‘der William Morris Belgiens’. Het lijkt wel of er een concurrentieslag was ontstaan.

Net als Van de Velde, week De Praetere in de oplageverantwoording af van zijn Engelse voorbeeld. Vijf van de acht oplagen bestaan uit genummerde exemplaren. De steunkleuren ademen opnieuw de Art nouveau: oranjerood, paars en groen. Het zetwerk is niet consistent, maar de ‘heilige’ marges van Morris zijn in het algemeen nagevolgd.

Streuvels *Lenteleven* is rijkelijk versierd en de charmante initialen komen in geen enkel ander boek voor. Ze lijken imitaties naar Morris, maar met opvallende verschillen. Er zijn lettrines met meerdere letters, die een heel woord representeren, zoals ‘AL’, ‘GE’, ‘IK’, ‘OP’. Consequent is De Praetere niet. Er is geen lettrine voor ‘Hij’ (daar zien we de ook elders ingezette ‘H’), ofschoon hier ook één is gebruikt voor ‘Ge’ (terwijl hier ook de losse ‘G’ had kunnen worden ingezet). Morris' zeldzame lettrines met meerdere letters hebben altijd één fors grotere letter.

Stijn Streuvels, *Lenteleven*, p. 168: lettrine ‘AL’. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.
Stijn Streuvels, *Lenteleven*, p. 30: sierkapitaal H. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

De initialen van Morris tonen motieven van bladeren, ranken, bessen en bloemen. De Praetere schetst miniatuurlandschapjes met verschillende bomen en struiken afgetekend tegen een horizon. Twee verschillende motieven worden door elkaar gebruikt: knotwilg en klaver. Indachtig Morris' eis van de eenheid van het boek zou dit wellicht als vloeken in de kerk kunnen worden gezien, maar ook Morris gebruikte initialen met verschillende motieven op één pagina. Dat deed hij om monotonie te vermijden. Eenheid was goed voor een boek, maar eenvormigheid op zich geen kunst.

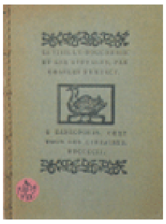
L'Alouette

De derde Vlaamse private press in die jaren werkte helemaal in Franse stijl. Daar kwam geen Morris bij kijken. Er werd niet op een handpers gedrukt, althans niet op een normale drukpers.

Max Elskamp (1862-1931) drukte in 1901 en 1902 twee boekjes van Charles Dumercy. In 1895 richtte hij een ‘atelier de gravure’ in en liet Van de Velde weten een enthousiaste drukker te zijn die met genoegen de persen in beweging zag. Hij noemde zijn pers een ‘presse à copier’, Zijn drukkersmerk verwijst naar de ‘alouette’ (leeuwerik).

Hij beschikte over twee boekenpersen. Eén is een

kopieerpers, gebruikt door boekbinders om een enkel boek mee te persen; de andere is groter en kan worden gebruikt om een stapel boeken onder te persen. Met enige handigheid kun je er primitief drukwerk mee afleveren. Het procedé is eigenlijk heel geschikt voor wat Elskamp aantrok: volkskunst. Hij publiceerde geen serieuze moderne literatuur, zoals De Praetere - Gezelle of Streuvels - en al evenmin drukte hij zijn eigen werk, zoals Van de Velde voor hem deed. Hij maakte humoristische werkjes met een tijdelijk karakter voor een plaatselijk publiek.



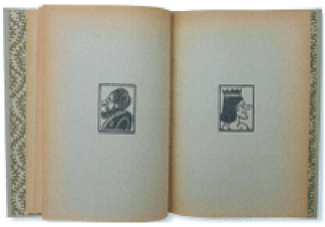
links
Charles Dumercy, *La vieille boucherie et les aveugles*, Gansopolis [Antwerpen, Max Elskamp/L'Alouette], 1902. Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen.

Toch verscheen van het eerste boekje ook een editie op luxe papier, naar de Franse mode. Charles Dumercy's *Petit vocabulaire de médecine judiciaire* (1901) werd door Elskamp voorzien van houtsneden die in hun eenvoud verwant zijn aan de volkskunst. Hij drukte in totaal honderd exemplaren, wat nog een flink karwei was. Het papier werd eenzijdig bedrukt, net als bij Van de Velde.

In 1902 verscheen, zogenaamd gedrukt in Gansopolis, *La vieille boucherie et les aveugles*: een protestuitgave tegen de sloop van een wijk van Antwerpen: de Gans. In het uitgeversmerk werd de vogel elegant uitgespaard uit de rand van het blok. De houtsneden ogen niet zo naïef, al zijn ze wat onhandig en is de guts hier en daar uitgeschoten; ze leveren commentaar op de afbraak van de wijk en hebben een satirisch, zelfs antisemitisch karakter. De privé-uitgaven van Elskamp waren *spielerei*. Zijn private press was niet idealistisch gestemd, maar gericht op vermaak. De Alouette is een voorafschaduwing van de 'plezierdrukkers' van Drukwerk in de Marge. Elskamp beriep zich niet op Morris en werd door niemand met Morris vergeleken.

Geen Morris in Vlaanderen

In 1902 besprak Paul de Mont verschillende boeken van De Praetere in *Die Neue Buchkunst*. Toen in 1904 Emmanuel de Bom over Morris en diens invloed op het boek schreef, besprak hij de situatie in Engeland, Amerika, Duitsland en Scandinavië, maar zweeg hij over de Vlaamse private presses.



rechts

Illustratie uit Charles Dumercy, *La vieille boucherie et les aveugles*, p. [20]-[21]. Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen.

Charles Dumercy, *Petit vocabulaire de médecine judiciaire*, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1901 (gedrukt door Max Elskamp/L'Alouette). Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen.

Drukkersmerk van L'Alouette in Charles Dumercy, *Petit vocabulaire de médecine judiclaire*. Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen.

Er is ook weinig lijn te ontdekken in de vroege Vlaamse private presses. Van de Velde bracht de Art nouveau en de handpers tot elkaar. De Praetere paste de principes van Morris losjes toe. Terwijl alle Kelmscott Press-edities op elkaar lijken (gehoorzamend aan de onwrikbare regels van Morris zelf), deed De Praetere nu eens dit, dan weer dat. Intussen publiceerde hij wél eigentijdse Nederlandstalige literatuur, terwijl de Engelse private presses voor 80% heruitgaven van teksten uit een meestal ver verleden publiceerden en hoogstens 20% moderne werken.

Misschien werd door de drukkers en de critici van de Vlaamse persen naar Morris gewezen om een zekere vrijheid te veroveren ten opzichte van commerciële uitgevers: Morris als breekijzer, als argument om een andere typografie te bereiken voor moderne boeken en om drukkers en uitgevers te forceren in die beweging mee te ontwikkelen, of om (zoals bij De Praetere) Morris in te zetten als PR-middel.

Met dank aan: Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience (Steven van Impe en collega's), Gerard Post van der Molen, Boris Rousseeuw en Wilma Schuhmacher.

Archangelsk (23)
Elsschot vergist zich
Cornelis Jan Aarts

Kort na de Eerste Wereldoorlog kreeg Willem Elsschot, alias Alfons De Ridder, een baan als correspondent te Antwerpen van de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*. Hij houdt de Nederlandse krantenlezer op de hoogte van de laatste ontwikkelingen in de diamantnijverheid, de handel, de haven en de scheepvaart. Daarnaast trekt hij er regelmatig op uit om verslag te doen van het culturele leven in Antwerpen in de eerste jaren na de Grote Oorlog. Hij bezoekt concerten, opera- en toneelvoorstellingen in de Koninklijke Vlaamsche Opera, de Koninklijke Nederlandsche Schouwburg en het Théâtre Royal d'Anvers. En hij doet verslag van tentoonstellingen in het Museum Plantin-Moretus, het Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten en het Koninklijk Kunstverbond.[1]

Onze Kunstkring

In maart 1919 vindt in de zaal van het Kunstverbond een tentoonstelling plaats van het oorlogswerk van de Antwerpse kunstenaar Eugeen van Mieghem. Onze correspondent te Antwerpen beschrijft met veel gevoel voor dramatiek de barre omstandigheden waaronder Van Mieghem moest tekenen en schilderen.

‘Doch ook voor het treurspel, dat het verhongerde volk te zien gaf, blijkt Van Mieghem in hooge mate ontvankelijk te zijn geweest. Vreeselijke “soepkinderen” en wachtende komiteitsmenschen brengt hij in beeld. Indien hij zelf niet een tijd lang zoo geleefd heeft, dan moet hij toch dag in dag uit op de loer hebben gestaan bij allerlei soepkokerijen en andere “gelegenheden”, waar de rammelende buiken even gesust werden. Je kan de soep zóó ruiken.’

Op de oorlogstekeningen van Eugeen van Mieghem volgt in juli 1919 in de zaal van het Koninklijk Kunstverbond een tentoonstelling met oorlogstekeningen van Nederlandse kunstenaars. België had tijdens de oorlog geen kennis kunnen nemen van de tekeningen ‘waarin Louis Raemaekers, Albert Hahn, P. van der Hem, Willy Sluiter, Braakensiek en anderen hun verontwaardiging uitten over het vandalenwerk en het barbaarsche optreden van het Duitsche leger in ons ongelukkig landje.’

Elsschot trekt aan het slot van zijn verslag de conclusie: ‘Alles bij elkaar genomen, een tentoonstelling die onze Belgische harten goed doet en waarvan nu reeds een groote politieke invloed uitgaat. Men bemerkt nu, dat men, in het ongeluk, ten onrechte gedacht heeft, dat Holland koud bleef bij het lijden.’

Willem Elsschot rond 1920. Letterenhuis, Antwerpen.

onder
De zaal van het Koninklijk Kunstverbond te Antwerpen, ingericht met een tentoonstelling van het werk van de Belgische schilder Tony van Os (1886-1945). *Het Leven*, 1911. Nationaal Archief, Den Haag/Archief Spaarnestad, Haarlem.

De schoonste moderne Fransche Boeken.
(*Van onzen correspondent.*)
[Willem Elsschot]

Antwerpen, 9 Februari.

Moet een letterkundig werk geïllustreerd worden? Vraagt een boek van literaire waarde, - behalve goed papier, een mooie letter, een aangename schikking van den bladspiegel en gepaste versieringen tusschen of in den tekst -, ook nog een evocatieve verluchting, voorstellend landschappen, personages, ja! handelingen of toestanden die in dit boek voorkomen? Of moet die illustratie geweerd worden als een inbreuk op de persoonlijke verbeelding van den lezer, wien de taal van den dichter of prozaschrijver volstaan moet tot de verschillende emoties en genietingen, welke hij er in vinden mag?

Er zijn zeker evenveel voor- als tegenstanders van het boekverluchten en het is dan ook niet mijn bedoeling er in dit schrijven op in te gaan, noch de argumenten van vóór en tégen op te sporen. Doch als men de tentoonstelling van de schoonste moderne Fransche Boeken, door onzen Kunstkring aangericht, bezocht heeft, kan men niet genoeg zijn bewondering uitdrukken over hetgeen op het gebied van prachtuitgaven de Fransche kunstenaars en uitgevers geleverd hebben.

Het mag wel zonderling heeten, dat met het steeds duurder worden van de boeken ook het aantal prachtuitgaven en die op bijzonder papier en in beperkt aantal, zijn toegenomen en dit niet alleen voor als literair reeds hoog geprezen werken, maar zelfs ook voor eerste drukken.

Het is een heerlijk genoegen op de specimen-bladzijden, die netjes onder glas aan den wand zijn opgehangen, tegelijk de prachtige of eigenaardige versieringen en teekeningen te bewonderen bij het lezen van eenige regelen van Jules Renard, Shakespeare of een vers van Baudelaire, Verlaine, Mallarmé of Ronsard.

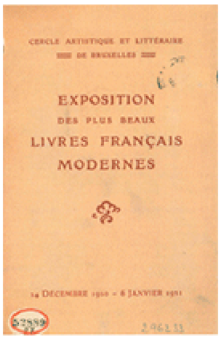
De houtsneeplaat heeft het overwegend aandeel in al die opgeluisterde boeken en het is trouwens ook dit procédé dat het best past als illustratie. Samen met een mooie letter en een smaakvolle bladversiering schijnen teekening en tekst in éénzelfde plaat uitgesneden. Het lijkt soms simpel van lijn, met een eenvoudig maar hevig contrast van wit en zwart, doch een waar kunstenaar weet die twee tonen zóó uit te buiten, dat hij u met enkele vlekken een echt en pakkend schilderij ophangt, rijk aan schakeeringen.

Een prachtig werk vormt de uitgave van *Le Roi Lear* met houtsneeplaten door Jean Lébédeff.

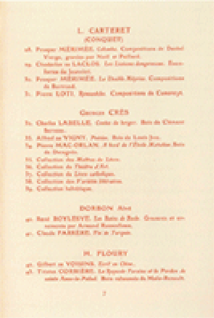
Bijzonder knappen arbeid leverden Alfred Latour, Daragnès die o.m. *Protée* van Paul Claudel illustreerde, Carlègle met platen voor *Élégie à Marie* van Pierre de Ronsard, Hermann-Paul, Deslignères, die *La Mère et L'Enfant* van Charles-Louis Philippe verluchtte.

Ook de meest moderne schilders wijdden zich aan dit vak: A. Lhote, André Derain, Picart Le Doux zijn er vertegenwoordigd.

De tentoonstelling bevat insgelijks eenige pagina's van *Les Fleurs du Mat*, geïllustreerd met gekleurde etsen van Félicien Rops, een prachtuitgave van Alfred de Vigny's *Éloa*, opgeluisterd door Maurice Denis, en een *Vertelling van 1001 nacht* met teekeningen - eenvoudig omlijnde maar zeer evocatieve, Oostersche figuren - van Kees van Dongen.



Exposition des plus beaux livres français modernes: 14 décembre 1920-6 janvier 1921. - Bruxelles: Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles, 1920 (Bruxelles: J.-E. Goossens). Koninklijke Bibliotheek van België, Brussel.


L. CARTERET
(CONQUET)

Georges CRÈS

DORBON Aîné

H. FLOURY

Het Kunstverbond van Antwerpen, ofwel de Cercle Artistique, Littéraire et Scientifique d'Anvers, werd gesticht in 1852. ‘Koninklijk’ respectievelijk ‘Royal’ werden later toegevoegd. De vereniging beschikte in haar pand in de Arenbergstraat over een feestzaal waar ook gelegenheid was om tentoonstellingen in te richten. In 1929 werd de feestzaal verbouwd tot schouwburg. Nu is op dit adres, Arenbergstraat 28, de Arenbergschouwburg gevestigd.

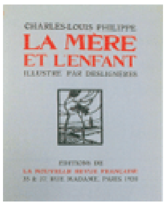
Het Kunstverbond stond in Antwerpen ook bekend als de Kunstkring. Zo is het verklaarbaar dat Elsschot bij de exposities van de oorlogstekeningen spreekt van ‘het Kunstverbond’ en later van ‘onzen Kunstkring’ als hij een berichtje maakt over een tentoonstelling met werk van ‘de Nederlander R. Dozy’ en als hij een stukje schrijft over ‘De schoonste moderne Fransche Boeken’.

Fransche Boeken

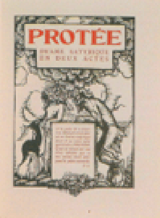
Het artikel ‘De schoonste moderne Fransche Boeken’ verscheen in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* van vrijdag 11 februari 1921 en was door ‘onzen correspondent’ bovenaan gedateerd ‘Antwerpen, 9 Februari.’ Elsschot gaat eerst uitvoerig in op de interessante vraag ‘Moet een letterkundig werk geïllustreerd worden?’ Daarna geeft de recensent een indruk van de tentoonstelling. Hij noemt de namen van negen auteurs van wie boeken op de tentoonstelling liggen: Jules Renard, Shakespeare, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Ronsard, Paul Claudel, Charles-Louis Philippe en Alfred de Vigny. En ook twaalf namen van illustratoren: Jean Lébédeff, Alfred Latour, Daragnès, Carlègle, Hermann-Paul, Deslignères, A. Lhote, André Derain, Picart Le Doux, Félicien Rops, Maurice Denis en Kees van Dongen. Daarbij valt op dat de schrijvers (op één na) allemaal dood zijn en de kunstenaars (op één na) allemaal leven. Van de zeven titels die genoemd worden, verschenen er zes in de jaren 1916-1920, waarvan vijf (vaak lang) na de dood van hun auteur. Levende kunstenaars brengen dode auteurs tot leven. Als auteur kun je nog zo dood zijn, een kunstenaar kan je werk nieuw leven inblazen. De schoonste moderne Fransche boeken danken hun schoonheid en hun moderniteit aan levende kunstenaars.

Dan is het toch merkwaardig dat van één titel op de tentoonstelling niet alleen de auteur maar ook de kunstenaar dood is. Dat is Les *Fleurs du Mal* van Charles Baudelaire (1821-1867) die volgens Elsschot geïllustreerd zou zijn door Félicien Rops (1833-1898). Allebei morsdood in 1921. Rops heeft echter nooit een editie van *Les Fleurs du Mal* geïllustreerd! Vreemd, toch?

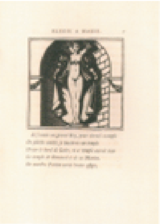
Les Fleurs du Mal verscheen in 1857 en werd toen getroffen door censuur. Zes gedichten moesten op last van de rechtbank wegens schending van de openbare eerbaarheid uit de bundel worden gescheurd en de straatarme dichter kreeg een boete van 300 frank aan zijn broek. Zijn uitgever en zijn drukker kregen elk een boete van 100 frank. In 1861 verscheen een uitgebreide herdruk van de bundel, maar zonder de verboden verzen. Rops heeft zich noch met de eerste, noch met de tweede uitgave bemoeid.



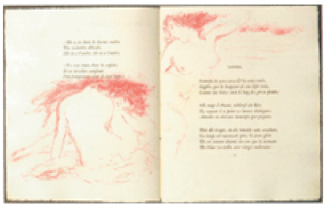
Exposition # 74 *La Mère et l'Enfant* / Charles-Louis Philippe; illustré par Deslignères. - Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1920. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.



Exposition #75 *Protée* / Paul Claudel; illustré par Daragnès. - Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1919. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.



Exposition #93 *Élégie à Marie* / par Pierre de Ronsard; avec les gravures sur bois de Carlègle. - Paris: Léon Pichon, 1920. Collectie C.J. Aarts, Amsterdam



Exposition # 123 *Parallèlement* / Paul Verlaine, avec lithographies de Pierre Bonnard. - Paris, Ambroise Vollard, 1900.

Exposition # 10 *Éloa ou La soeur des anges*: Mystère / Par le C[om] te Alfred de Vigny; Illustrations de Maurice Denis. - Paris: Le Livre Contemporain, 1917.

Exposition # 107 *Madrigaux* / Stéphane Mallarmé. Images de Raoul Dufy. - Paris: La Sirène, 1920.

Exposition #92 *La Dance macabre*: vingt gravures sur bois / par Hermann-Paul. - Paris: Léon Pichon, 1919. Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.

De hartstocht voor het skelet

Baudelaire en Rops hebben elkaar voor het eerst ontmoet in Namen in mei 1864, zeven jaar na de verschijning van *Les Fleurs du Mal* en drie jaar na de heruitgave. Rops was ruim twaalf jaar jonger dan Baudelaire, maar dat stond een innige vriendschap niet in de weg. Gedurende de drie jaar die hen nog gegeven waren tot de dood van Baudelaire in 1867 waren ze zowel vrienden als geestverwanten. Zij hadden, zoals Rops het uitdrukte, 'de hartstocht voor het skelet'[2] gemeen. Baudelaire noemde Rops in een brief aan Manet 'de enige echte kunstenaar [...] die ik in België heb gevonden.'[3]

In 1866 verscheen, zogenaamd te Amsterdam om de censuur te misleiden, Baudelaire's bundel *Les Épaves* met een frontispice van Félicien Rops. De uitgever hield zich schuil achter de zinspreuk 'à l'enseigne du coq' (in het teken van de haan), wat wel geestig is omdat hij Poulet-Malassis heet. *Les Épaves* bevatte 23 gedichten, waaronder in de afdeling 'Veroordeelde gedichten' de zes verboden verzen uit *Les Fleurs du Mal*. Het frontispice van Rops toont frontaal een skelet waaruit een boom groeit, terwijl een slang door zijn kruis kronkelt.

Kan Elsschot *Les Fleurs du Mal* met *Les Épaves* verward hebben? Nee.

Exposition des plus beaux livres français modernes

Een catalogus bij de tentoonstelling van 'De schoonste moderne Fransche Boeken' kan ik nergens vinden. Maar de Koninklijke Bibliotheek van België bezit wel een catalogus met een titel die ons sterk aan die tentoonstelling in Antwerpen doet denken. De beschrijving van die catalogus (in de catalogus van de KB van België) luidt:

'Titel: Exposition des plus beaux livres français modernes, 24 décembre 1920-6 janvier 1921

Uitgever: Bruxelles: impr. J.-E. Goossens, 1920

Collatie: 16 p: 21,5 × 14

Annotaties: Cercle artistique et littéraire de Bruxelles Boeknummer: III 52.889 A 97 (Magazijn - Algemene leeszaal)'

De Franse titel van deze catalogus is vrijwel gelijk aan de titel die Elsschot aan zijn stukje meegaf. Ligt het niet voor de hand te veronderstellen dat dezelfde boeken die van 24 december 1920 tot 6 januari 1921 te Brussel lagen uitgestald, naar Antwerpen verhuisd zijn voor een tweede ronde? De 'Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles' heeft haar expositie uitgeleend aan haar Antwerpse zustervereniging de 'Cercle Artistique, Littéraire et Scientifique d'Anvers'.

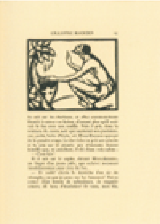
Ik vroeg de catalogus in Brussel aan. En jawel hoor, het is raak. De negen auteurs en elf van de twaalf illustratoren die Elsschot noemt, komen in deze catalogus voor. Ook de zeven titels die Elsschot door zijn stukje heen strooit, vinden we in de catalogus terug. De enige die ontbreekt is Félicien Rops. De zin waarin Elsschot de naam van Rops laat vallen is deze:

De tentoonstelling bevat insgelijks eenige pagina's van *Les Fleurs du Mal*, geïllustreerd met gekleurde etsen van Félicien Rops, [...]

Charles Baudelaire circa 1862. Foto Étienne_Carjat.

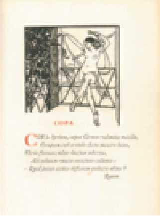
Félicien Rops, 1887. Gravure van François-Eugène Burney.

***Les* Épaves / Charles Baudelaire. Frontispice van Félicien Rops. - ‘Amsterdam, à l'Enseigne du Cocq’, 1866.**



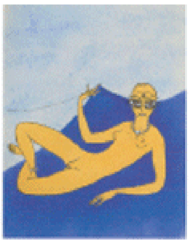
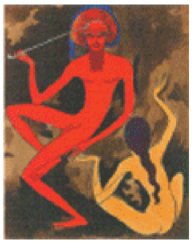
Exposition # 98 *L'illustre Magicien* / Comte de Gobineau; avec les gravures sur bois de Picart Le Doux. - Paris: Léon Pichon, 1920. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

Exposition # 70 *Le Calumet* / André Salmon; édition définitive augmentée de poèmes nouveaux; et ornée de gravures sur bois par André Derain. - Paris: éditions de la Nouvelle Revue Française, 1920. Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.



Exposition #86 *La Fille d'auberge Copa* / Virgile; précédée d'un avertissement et traduite en français par Henri Focillon; avec les gravures sur bois originales de Carlègle. - Paris: Léon Pichon, 1918. Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.

Exposition # 90 *Sur les Femmes* / Diderot; édition ornée de gravures sur bois originales par Hermann-Paul. - Paris: Léon Pichon, 1919. Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.

Exposition # 109 *Hassan Badreddine el Bassraoui: Conte des 1001 Nuits* / [traduction du] Dr. J.-C. Mardrus; [composition, aquarelles et dessins de Kees Van Dongen]. - Paris: Les Éditions de la Sirène, 1918.

Van de bundel *Les Fleurs du Mal* werden drie verschillende edities tentoongesteld, in de catalogus beschreven onder de nummers 7, 60 en 118:[4]

> 'Charles Baudelaire. *Les Fleurs du Mal.* Eaux-fortes d'Armand Rassenfosse.'
> [Paris: Pour les Cent Bibliophiles, 1899].
> 'Charles Baudelaire. *Les Fleurs du Mal.*
> Compositions d'André Domin.'
> [Paris: René Kieffer, 1920].
> 'Charles Baudelaire. *Les Fleurs du Mal.* Bois d'Émile Bernard.'
> [Paris: Ambroise Vollard, 1916].

De bundel *Les épaves* was, volgens de catalogus, niet aanwezig op de tentoonstelling. Vast niet 'modern' genoeg. Wel dus drie edities van *Les Fleurs du Mal*, geïllustreerd door drie verschillende, levende kunstenaars. Maar niet door Rops. Elsschot moet zich hebben vergist.

Armand Rassenfosse

De Luikenaar Armand Rassenfosse (1862-1934) was een, veel jongere, leerling van Félicien Rops en zijn stijl doet inderdaad aan Rops denken. Leo van Maris wijst in zijn biografie *Félicien Rops* (1982) op de harmonieuze samenwerking van de twee Waalse kunstenaars. 'Samen met de etser Armand Rassenfosse heeft hij [Rops] tenslotte zijn ideale vernis mou gevonden, die "Ropsenfosse" werd genoemd.'[5]

Elders in zijn boek vertelt Van Maris een sterk verhaal over het frontispice voor *Les épaves*. 'Nadat hij [Baudelaire] eerst een ontwerp van Armand Rassenfosse had afgekeurd, heeft hij Rops tenslotte het frontispice laten maken.'[6] Ik hou wel van sterke verhalen, maar dit is toch al te kras. Rassenfosse werd geboren op 6 augustus 1862. *Les épaves* verscheen in februari of maart 1866. De aanstormende artiest was toen drie jaar! Van Maris zal hem hebben verward met Félix Bracquemond (1833-1914), die in opdracht van uitgever Auguste Poulet-Malassis een aantal pogingen ondernomen heeft om naar aanwijzingen van Baudelaire een skelet te graveren als frontispice voor de tweede uitgave van *Les Fleurs du Mal*. Maar al zijn proeven waren in de ogen van Baudelaire een gruwel.[7]

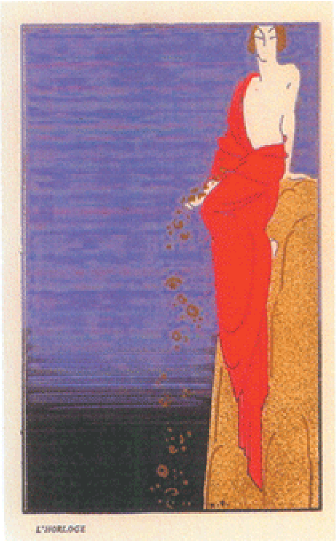
Baudelaire probeerde in zijn brief van 21 februari 1866 Rops over te halen om voor *Les Fleurs du Mal* een frontispice en een affiche te maken in de trant van dat voor *Les Épaves.*[8] Daarvan is het echter nooit gekomen.

Intussen wacht Rassenfosse zijn kans af. Na de dood van Félicien Rops in 1898 is zijn tijd gekomen. Dankzij Rops had hij de Parijse uitgever Eugène Rodrigues van de 'Société des Cent Bibliophiles' leren kennen. Bij deze bibliofiel verschijnt in 1899 *Les Fleurs du Mal*, met bij elk gedicht een kleurenets van Armand Rassenfosse. Hij had er twee jaar aan gewerkt. Het boek, verschenen in een oplage van 115 exemplaren, wordt nu in bibliofiele kringen beschouwd als een hoogtepunt in de kunst van de boekillustratie.

Armand Rassenfosse had nog meer geluk. Zijn eeuwige roem is erdoor verzekerd. Zijn gekleurde etsen bij *Les Fleurs du Mal* werden door Willem Elsschot aangezien voor etsen van Félicien Rops.

Exposition # 118 *Les Fleurs du Mal* / par Charles Baudelaire; illustrations dessinées et gravées sur bois par Émile Bernard. - Paris: Ambroise Vollard, 1916.

Exposition # 7 Armand Rassenfosse, kleurenetsen uit: *Les Fleurs du Mal* / Charles Baudelaire; illustrations de A. Rassenfosse. - Paris: Pour les Cent Bibliophiles. 1899.



Exposition # 60 Suite de vingt-six gravures de André Domin pour illustrer *Les Fleurs du Mal* / de Charles Baudelaire. - Paris: René Kieffer, [1920].

Eindnoten:

1 De verzamelde correspondentie van Willem Elsschot voor de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* zal in het najaar van 2015 uitgegeven worden door het Willem Elsschot Genootschap te Antwerpen onder de titel: *De toestand der Vlamingen.* (Van onzen correspondent). Willem Elsschot's mogelijke bijdragen aan de Nieuwe Rotterdamsche Courant. Bezorgd door C.J. Aarts en M.C. van Etten.

2 Claude Pichois & Jean Ziegler, *Baudelaire.* Een biografie. Baarn: Ambo, [1992], p. 380; brief van Rops aan Poulet-Malassis,

3 Idem, p. 381; brief van Baudelaire aan Manet, 11 mei 1865.

4 *Exposition des plus beaux livres français modernes*. 24 décembre 1920 - 6 janvier 1921. [Bruxelles]: Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles, [1920], p. 5, 9, 12.

5 Leo van Maris, *Félicien Rops*. Over kunst, melancholie en perversiteit. [Amsterdam: De Arbeiderspers, 1982], (Synopsis), p. 89.

6 Idem. p. 83, 85.

7 Pichois & Ziegler, (zie noot 2). p. 302; brief van Baudelaire aan Poulet-Malassis, zo augustus 1860 (?).

8 Idem, p. 392; brief van Baudelaire aan Rops, 21 februari 1866

De collectie oude Nederlandse drukken van Frits Lugt in Parijs
Daphne Wouts

Albertus Seba, *Locupletissimi naturalium thesauri accurata descriptio* (Amsterdam, Jacobus Wetstein, Janssonius van Waesberge et al., 1734-1765). Fondation Custodia, Parijs.

Achter de statige gevel van 121 rue de Lille, in het chique zevende arrondissement van Parijs, schuilt het achttiende-eeuwse Hôtel Turgot, ooit het woonhuis van Anne-Robert-Jacques Turgot die meewerkte aan de *Encyclopédie* van Diderot en d'Alembert. In dit grote pand vond Frederik Johannes ('Frits') Lugt (1884-1970) in 1953 een geschikt onderkomen voor de groeiende collectie tekeningen, prenten en schilderijen, die hij samen met zijn vrouw Jacoba Klever (1888-1969) bijeenbracht. Lugt staat te boek als kunstliefhebber, verzamelaar, handelaar en auteur van de kunsthistorische werken *Les marques de collection de dessins et estampes* (1921 en 1956) en *Répertoire des catatogues de ventes* (1938-1964). Daarnaast geniet hij bekendheid als oprichter van het Institut Néerlandais, van waaruit hij vanaf 1957 de Nederlandse cultuur introduceerde bij het Franse publiek. Hoewel het Instituut nu is gesloten, leeft Lugts collectie voort in de Fondation Custodia die zijn nalatenschap beheert en uitbreidt. Wie het voorrecht heeft een bezoek te brengen aan Hôtel Turgot, staat versteld van de uitzonderlijke en diverse collectie die in de door Lugt zorgvuldig ingerichte sfeerkamers te bewonderen is.

Notenhouten hangkastje in de Hollandse kamer van Hôtel Turgot. Het werd in 1920 door Lugt aangeschaft voor de kleine formaten uit de boekencollectie. Later onderzoek heeft uitgewezen dat het oorspronkelijk bedoeld was voor glaswerk.

STCN in Parijs

Minder opvallend en ook minder bekend is Lugts collectie oude drukken, die op dit moment uit ruim 2000 titels bestaat en nog steeds wordt aangevuld. Voor veel bezoekers zijn de voornamelijk velijnen banden - merendeels uitgestald in de zogenaamde 'Hollandse kamer' - slechts een sfeervolle toevoeging aan de rijkelijk aanwezige pracht en praal. De werkelijke waarde ontgaat hen, maar in 2014 heeft

de Fondation een belangrijke stap gezet om de toegankelijkheid van haar boeken te verbeteren.

De omvangrijke deelcollectie Nederlandse drukken - ongeveer driekwart van het gehele boekenbezit - is namelijk opgenomen in de *Short-Title Catalogue, Netherlands* (STCN). Dit voortgaande project van de Koninklijke Bibliotheek beoogt een bibliografische beschrijving van alle bewaard gebleven boeken die voor 1801 in Nederland of in de Nederlandse taal gedrukt zijn. Enkele jaren eerder had een team stagiairs van de Universiteit van Amsterdam hiermee een begin gemaakt en ik mocht de klus afmaken. De STCN-werkzaamheden maken duidelijk dat de bibliotheek van de Fondation Custodia een bijzondere collectie is, met talloze opmerkelijke en zelfs unieke exemplaren. In dit artikel hoop ik een tipje van de sluier op te lichten, mede aan de hand van de in 2010 verschenen Lugt-biografie van Freek Heijbroek, *Leven voor de kunst*.[1]

Frits Lugt was vijftien jaar, toen hij in 1899 zijn eerste oude boek kocht bij antiquariaat R.W.P. de Vries in Amsterdam. Het betrof een achttiende-eeuwse bewerking van Karel van Manders kunstenaarsbiografieën, *Het leven der doorluchtige Nederlandsche en eenige Hoogduitsche schilders* (Amsterdam, 1764). Gezien Lugts verdere levensloop is het niet verwonderlijk dat juist dit schildersboek de aanzet vormde tot een uitgebreide bibliotheek met oude drukken. De kern van zijn collectie bestaat dan ook uit kunstgerelateerde werken: esthetische verhandelingen, collectiecatalogi en prentrecueils met gravures uit de zeventiende, achttiende en vroege negentiende eeuw. Ook bracht hij veel (Nederlandse) geïllustreerde boeken bijeen, waaronder embleemboeken, reisverslagen, stad- en landbeschrijvingen en blijde inkomst-boeken.[2]

Boekhistoricus Herman de la Fontaine Verwey stelde in de jaren zeventig vast dat Lugts boeken voornamelijk als studiemateriaal moeten hebben gediend. De naslagwerken stelden hem onder andere in staat de objecten in zijn verzameling beter te begrijpen.[3] Ook de collectie historische veilingcatalogi had een duidelijk documentair doel. Deze leidden al in 1938 tot de publicatie van het eerste deel van het *Répertoire des catalogues de ventes*, waarin Lugt in nauwe samenwerking met het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) een overzicht presenteerde van talloze veilingcatalogi uit de periode 1600 tot 1925. Ook tegenwoordig wordt dit naslagwerk nog vaak door kunsthistorici gebruikt om de herkomst van een object te achterhalen.

Hoewel Lugt al in de jaren dertig een groot deel van zijn veilingcatalogi schonk aan het RKD, zijn er interessante exemplaren in Parijs te vinden. Hiertoe behoren bijvoorbeeld twee achttiende-eeuwse catalogi (Amsterdam, 1771) van de nalatenschap van de Amsterdamse koopman Gerrit Braamcamp (1699-1771). Beide

titels - *Beschryving van eenige huysen en hunne erven* en *Naauwkeurige notitie van het uitmuntend cabinet schilderyen* - werden het afgelopen jaar voor het eerst opgenomen in de STCN. Braamcamp bracht een grote collectie schilderijen bijeen, waaronder het enige maritieme stuk van Rembrandt. Lugt moet zich als Rembrandt-liefhebber hebben geïnteresseerd voor *Christus in de storm op het meer van Galilea* (1663) - een doek dat in 1990 uit het Isabella Stewart Gardner Museum in Boston werd ontvreemd en sindsdien zoek is.

David Origanus, *Kleyne almanach* (Haarlem, Hans Passchiers van Wesbuch, 1648). Fondation Custodia, Parijs.

Ingevoegde kalligrafische titel voor Cornelis Jansz Lastman, *Kunst der stuerluyden* (Amsterdam, Pieter Karsseboom, ca. 1661). Fondation Custodia, Parijs.

Van stuurlieden tot koks

Als jongeman werkte Lugt voor het beroemde veilinghuis Frederik Muller & Cie in Amsterdam, waar hij na een voorbereidende reis door Engeland in 1901 begon onder toezicht van Anton W.M. Mensing (1866-1936), een groot kenner van oude boeken. Naast zijn werk voor het veilinghuis hielp hij in 1913 mee met de organisatie van de Eerste Nederlandsche Tentoonstelling op Scheepvaartgebied (E.N.T.O.S.), die werd gehouden aan de noordzijde van het IJ.

Tijdens de voorbereidingen voor de historische afdeling van deze tentoonstelling trok Willem van de Veldes schilderij *De Scheepsraad aan boord van de Eendracht* zijn aandacht. Ruim vijftig jaar later, in 1965, was hij in staat het werk te kopen voor zijn eigen collectie. Waarschijnlijk ter aanvulling van deze lang verbeide aanwinst kocht hij op de Sotheby-veiling van 19 februari 1968 een aantal handboeken voor zeevaarders. Het waren Abraham de Graafs *Seven boecken van de groote zeevaert* (Amsterdam, 1658), Cornelis Jansz Lastmans *Kunst der stuer-luyden* (Amsterdam, ca. 1661) en Klaas de Vries' *Schat-kamer ofte konst der stuurlieden* (Amsterdam, 1777).

Lugts exemplaar van de *Kunst der stuer-luyden* is uniek. Het boek is verrijkt met een kalligrafische titel en doorschoten met ruim 600 pagina's handgeschreven aantekeningen en getekende figuren. Ze zijn gemaakt door Simon Backer, die in de tweede helft van de zeventiende eeuw schoolmeester was in het dorp Den Burg op Texel. Zijn toevoegingen - voornamelijk probleemen vraagstellingen - waren bedoeld om zijn zeventienjarige zoon te onderwijzen in de zeevaart. Hoewel Lugt dit exemplaar slechts twee jaar voor zijn dood toevoegde aan de collectie, is het typerend voor zijn voorkeuren als boekenverzamelaar. Veel exemplaren werden in de eerste plaats aangekocht om hun encyclopedische en verbindende waarde binnen de (kunst)collectie, maar tegelijkertijd waren individuele schoonheid, herkomst en bibliofiele aantrekkingskracht factoren van belang.

Zo wist Lugt op de veiling van de nalatenschap van de kunsthandelaar en bibliofiel Vincent van Gogh (1866-1911) - een oom van de schilder - in 1918 een exemplaar van Georgette de Montenay's *Embtematum christianorum centuria* (Heidelberg, 1602) te bemachtigen. Deze embleembundel bevat niet alleen talloze gegraveerde illustraties, maar is ook verrijkt met vertalingen van Anna Roemers Visscher (1583-1651) in schoonschrift. Zijn leven lang had Lugt een grote waardering voor kalligrafie, getuige de aankoop van talloze (kunstenaars) brieven en schoonschrijfboeken die de ontwikkeling van deze kunstvorm illustreren.[4]

Lugt wist ook de hand te leggen op *La Sainte Bible* (Amsterdam, 1669), een folio-bijbel van Lodewijk en Daniël Elzevier met een fraaie typografie. Het was echter de prestigieuze provenance die hem deed besluiten dit tweedelige werk te kopen: ooit had het toebehoord aan Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), de eerste minister van Lodewijk XIV. Op de veiling van de collectie van de prent- en tekeningverzamelaar Maurice Loncle (1879-1966) in Parijs kocht Lugt in december 1963 een exemplaar van het - eveneens door de Elzeviers uitgegeven - kookboekje *Le Pastissier François* (Amsterdam, 1655). Door de gekte in het verzamelen van Elzevierdrukjes, de zogenaamde 'Elzevieromanie' van de negentiende eeuw, gold deze uitgave als de bekroning van een bibliofiele bibliotheek.

Het valt op dat Lugt een bijzondere interesse had voor titels in het schemergebied tussen boek- en prentkunst. De Van Gogh-veiling vormde het startpunt voor de grootschalige uitbreiding van zijn bezit aan geïllustreerde boeken. Voor 196 gulden kocht hij bijvoorbeeld twee herdrukken naar Daniel Heinsius' *Quaeris quid sit*

amor (Amsterdam, ca. 1601) met gravures van Jacques II de Gheyn. Ook bemachtigde hij een exemplaar van Roemer Visschers embleembundel *Sinnepoppen* (Amsterdam, 1614) - een exemplaar met illustraties van de hand van Claes Jansz Visscher. Geheel in lijn met Lugts voorkeuren kocht de Fondation recentelijk een andere editie van de *Sinnepoppen* (Amsterdam, z.j.), waarin twee van Visschers ontwerptekeningen zijn gevoegd.[5]

In 1925 werd de collectie uitgebreid met acht titels uit de bibliotheek van jhr. Jan Willem Six van Vromade (1872-1936), waaronder een tot nu toe onbekende editie van Jacob Cats' *Bie-boek* (Amsterdam, z.j.). Hoewel het niet voldeed aan zijn voorkeur voor ‘smetteloze exemplaren’, accepteerde Lugt deze niet-geïllustreerde verhandeling over de kunst van het imkeren, een bewerking van Dirk Outgaertsz Cluyts hoveniersuitgave *Van de byen* (Leiden, 1597). Binnen het moralistische oeuvre van Cats is dit ‘bijenboek’ een vreemde eend in de bijt. Lugt was bij voorkeur op zoek naar ‘dat ene atypische stuk, dat niemand anders bezat’, een eigenschap die hij zich op alle verzamelgebieden eigen had gemaakt.[6] Standaardwerken over botanie, tuinieren en tuinontwerp ontbreken evenmin in zijn collectie - zij werden gewaardeerd om de talloze gegraveerde illustraties.

Oorlogsschade

Als gevolg van zijn aankoopwoede in de jaren twintig en dertig bezat Lugt al voor de Tweede Wereldoorlog een representatieve collectie oude drukken met talrijke bijzondere en unieke exemplaren. Toen hij tijdens de oorlog met Jacoba en drie van hun kinderen naar de Verenigde Staten vluchtte, liet hij zijn bibliotheek achter in zijn huis aan de Lange Vijverberg in Den Haag. Zijn secretaris, Adriaan Louis Domis (1908-1979), kreeg opdracht een oogje in het zeil te houden. Domis bleek niet te vertrouwen, want in 1942 liet hij zonder toestemming vele bijzondere exemplaren veilen. Na zijn terugkeer in Nederland op 9 november 1945 probeerde Lugt zijn verloren schatten terug te krijgen. De Montenay's embleemboek werd al snel gevonden in het huis van Domis, maar andere exemplaren waren moeilijker te traceren. De boekenliefhebber dr. C. Carsten had zonder het te weten een aantal van Lugts gestolen exemplaren gekocht. Tijdens de veiling van Carstens bibliotheek in 1946 kon Lugt 22 exemplaren terugkopen, waaronder de *Kleyne almanach* uit 1646: een zeldzaam gebruiksdrukwerkje in een verfijnde perkamenten band met blindstempeling en klampsluitingen.

De Fondation bezit meer van dergelijke simpele uitgaven, die laten zien dat Lugts interesse in het oude boek verder reikte dan geïllustreerde pronkstukken. Zo bevat de collectie een aantal zeldzaam geworden schoolboekjes, huwelijkszangen, politieke pamfletten en wetenschappelijke werken die als uniek mogen worden beschouwd. Hiertoe behoren onder andere de dissertaties *Theses logicae de scientia* (Leiden, 1596) en *Logicae theses de substantia* (Leiden, 1594) door respectievelijk Jacobus Florianus en Justus Liraeus. Lugt kocht de werkjes van deze onbekende wetenschappers in een verzamelband, die waarschijnlijk zijn aandacht trok omdat de inhoud door verschillende Leidse academiedrukkers werd vervaardigd, waaronder Franciscus Raphelengius en Thomas Basson.

Ook (toneel) poëzie en literatuur zijn ruim vertegenwoordigd in de bibliotheek, meer dan eens in de vorm van zeldzame eerste edities. Zo kocht Lugt een convoluut met acht dramatische werken van de komedieschrijver Jillis Noozeman (1627-1682): een verzameling van vrijwel uitsluitend eerste edities met het impressum en Perseveranter-drukkersmerk van Jacob Lescaille (1611-1679), de vaste toneeldrukker van de Amsterdamse Schouwburg.

Op 13 juni 1970, een maand voor zijn overlijden, wist Lugt nog het vierdelige magnum opus van Albertus Seba (Amsterdam, 1734-1765) te bemachtigen. Het gaat om een bijzonder mooi ingekleurd exemplaar waarin de gegraveerde illustraties van planten en dieren tot schilderijtjes zijn geworden. Het is een van de hoogtepunten uit de boekencollectie die - zoals dit artikel probeert te verduidelijken - een schat aan bijzonder materiaal bevat dat erop wacht nader bestudeerd en bewonderd te worden.

Het echtpaar Lugt in de Hollandse Kamer van Hôtel Turgot, 1955.

Eindnoten:

1 J.F. Heijbroek, *Frits Lugt 1884-1970. Leven voor de kunst, Biografie.* Bussum / Parijs, Uitgeverij Thoth / Fondation Custodia. 2010.

2 S. Alsteens en H. Buijs. ‘Grands instituts d'histoire de l'art. La Fondation Custodia: livres, lettres et manuscrits de la Collection Frits Lugt (Paris)’. Les *Nouvelles de l'INHA* 16 (2003), p. 9.

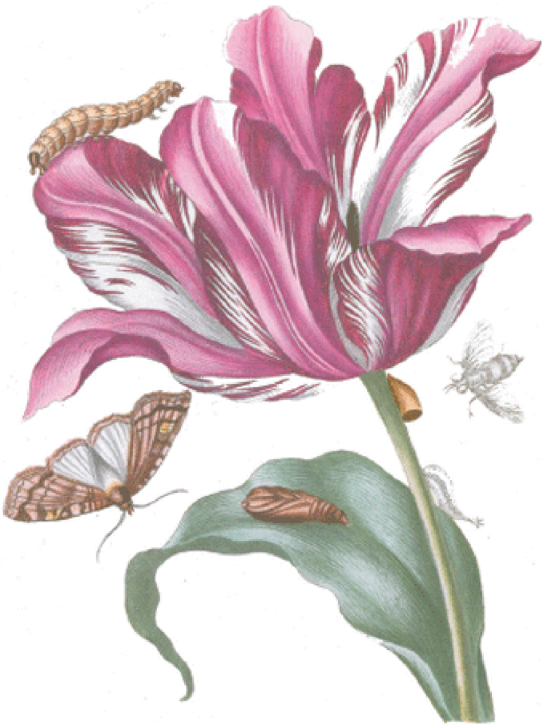
3 H. de la Fontaine Verwey. ‘Ex libris veteribus F. Lugt’, in: E. Reitsma, M. van Berge-Gerbaud e.a., *Treasures from the Lugt Collection at the Inslitut Néerlandais*, Londen, Apollo Magazine Publication, 1976, p. 46-53; ibid. p. 47.

4 Ibid., p. 50.

5 L. Nonner, ‘New acquisition. Roemer Visscher's Sinnepoppen with two preparatory designs’, *E-News Fondation Custodia* 4 (2013), p. 16-17.

6 Heijbroek o.c. (noot 1), p. 342.

Nieuw licht op de publicaties van Maria Sibylla Merian
Hans Mulder



linkerpagina
Purpertulp (Tuilpa Purperea) met rups, pop en vlinder. Maria Sibylla Merian, *Der rupsen begin, voedzel en wonderbaare verandering*, Amsterdam, Gerard Valk, [1712-1717], deel I, plaat 2. Alle afbeeldingen bij dit artikel zijn afkomstig uit de Artis Bibliotheek van de Universiteit van Amsterdam.

Over Maria Sibylla Merian is al veel geschreven en nog steeds staat zij volop in de belangstelling. In 2014 vond in de Artis Bibliotheek van de Universiteit van Amsterdam het symposium 'Exploring Maria Sibylla Merian' plaats, waar internationale deskundigen de stand van het onderzoek deelden en voorbereidingen troffen voor een groot congres dat in 2017 ter gelegenheid van Merians driehonderdjarige sterfdatum in Amsterdam zal worden gehouden.[1] Terwijl ik met Kay Etheridge, Florence Pieters en Diny Winthagen werkte aan de voorbereiding van dat symposium, liep ik tegen een paar interessante Merianpuzzels aan. Op één daarvan - de publicatiedata van *Der rupsen begin, voedzel en wonderbaare verandering...* (Amsterdam, [1713-1717]) - wil ik hier ingaan.

boven
Maria Sibylla Merian, gravure van Jacob Houbraken naar het portret van Georg Gsell, in *Der rupsen begin...*

Leven en werken

Maria Sibylla Merian werd in 1647 in Frankfurt geboren als dochter van de beroemde graveur Matthaeus Merian.[2] Ze was de halfzuster van Matthaeus jr. en Caspar Merian. Haar vader stierf toen ze een kind was en haar moeder hertrouwde met de kunstschilder Jacob Marrel, die haar schilderles gaf. Op achttienjarige leeftijd trouwde ze met Johann Andreas Graff, eveneens een schilder, met wie ze twee dochters kreeg, Johanna Helena (1668-1723) en Dorothea Maria (1678-1743). Het gezin verhuisde naar Neurenberg, waar Maria Sibylla het inkomen aanvulde door les te geven in schilderen en borduren. Ze gaf daar twee boeken uit, het driedelige *Neues Blumenbuch* en het eerste deel van *Der Raupen wunderbare Verwandlung und sonderbare Blumen-nahrung...* (1679). Toen Marrel in 1681 stierf, ging Merian terug naar Frankfurt om haar moeder te ondersteunen. Daar publiceerde ze in 1683 het tweede deel van *Raupen*, waarin de prenten waren voorzien van uitgebreide beschrijvingen.

In 1685 vertrok ze met haar dochters en haar moeder naar de Labadistengemeenschap in het Friese dorp Wieuwerd, waar haar halfbroer Caspar al woonde; haar man bleef in Neurenberg en na verloop van tijd liet ze zich van hem scheiden. De volgelingen van Jean de Labadie, ex-jezuïet en oud-predikant van de Waalse kerk, deden afstand van hun aardse goederen en probeerden te leven als de eerste christenen. Na de dood van haar halfbroer en haar moeder verliet Merian de gemeenschap en vestigde zich in 1691 met haar dochters in de Kerkstraat te Amsterdam. Daar zette zij haar studie naar de metamorfose van de rups in de vlinder voort en verkocht vanuit haar atelier haar werk, dat ze vaak in samenwerking met haar dochters maakte. Haar contact met de Labadisten was niet geheel verbroken, getuige de reis die ze in 1699 met Dorothea Maria ondernam naar Suriname. Diep landinwaarts werkte zij op de plantage Providentia van de familie Van Aerssen van Sommelsdijck, tevens eigenaar van Waltha-State in Wieuwerd, het huis van de Labadisten.

Merian werd ziek in Suriname en in 1701 keerden moeder en dochter terug naar Amsterdam. Hoewel ze waarschijnlijk nooit helemaal herstelde, pakte ze haar werk in het atelier weer op. Met haar dochters verwerkte ze haar entomologische onderzoek in *Metamorphosis insectorum surinamensium: Ofte verandering der Surinaemsche insecten*, uitgekomen in 1705.[3] De rest van haar leven bleef ze insecten en hun voedselplanten bestuderen en afbeelden. Ze moet de koperplaten van *Raupen* vanuit Neurenberg, via Frankfurt en Wieuwerd meegenomen hebben naar Amsterdam, want ze gebruikte dezelfde afbeeldingen in de Nederlandse editie. *Rupsen* heeft meer platen, maar minder tekst dan *Raupen* - waarschijnlijk had ze in Nederland een ander publiek op het oog dan in Duitsland. Merian was niet alleen wetenschapper en kunstenaar, ze was ook een zakenvrouw.

Toen tsaar Peter de Grote eind 1716 voor een tweede bezoek naar Nederland kwam, was hij ook op zoek naar kunst en naturalia. Zo kocht hij de verzamelingen van Albertus Seba voor 15.000 gulden en die van Frederik Ruysch voor maar liefst 3000 gulden. Bij zijn aankopen werd de tsaar begeleid door de kunstenaar Georg Gsell, die Merian goed kende. Gsell bemiddelde ook bij de ver-

koop van Merians studieboek aan Robert Areskine (Erskine), de lijfarts van de tsaar, voor 30.000 gulden - op 2 januari 1717, elf dagen voor haar dood. De collectie van Areskine kwam na diens overlijden in handen van de tsaar.

Boterbloem (Ranunculus Dulcis) met rups, pop en vlinder. Maria Sibylla Merian, *Der rupsen begin...*, deel I, plaat 6.

In 1718 trouwde Gsell met Dorothea Maria Merian en in datzelfde jaar vertrok het paar naar Sint Peterburg. Dorothea Maria werkte daar in de Kunstkamera, zojuist gebouwd om de collecties van Peter de Grote te herbergen en te tonen. Vlak voor vertrek verkocht ze boeken van haar moeder en ook '...de platen, plaatdrukken en letterdrukken, zo afgezet als onafgezet' aan de Amsterdamse uitgever Johannes Oosterwijk. Deze zou in 1719 Merians boek over de Surinaamse insecten opnieuw publiceren, uitgebreid met nieuwe platen, waaronder enkele gebaseerd op informatie van Albertus Seba. Merians oudste dochter Johanna Helena woonde toen al niet meer in Amsterdam. Zij was in 1714 met haar man Jacob Hendrik Herolt naar Paramaribo verhuisd.[4]

Voorwoorden

Maria Sibylla Merian wordt niet alleen beschouwd als een begenadigd kunstenaar, maar ook als een baanbrekende wetenschapper - ze was een van de eersten die het idee van spontane generatie naar het rijk der fabelen verwees.[5] Omdat zij rupsen en vlinders afbeeldde met hun voedselplanten, wordt haar werk door ecologen gewaardeerd als het vroegste voorbeeld van dieren die in hun biotoop worden bestudeerd. Haar leven en werk worden onderzocht door botanici, entomologen, wetenschaps-, kunst- en kerkhistorici. Wetenschappelijke publicaties zijn er legio. Er zijn tentoonstellingen aan haar gewijd, gedichten en romans over haar geschreven en tot de overgang naar de euro sierde zij zelfs het biljet van 500 D-mark.

De makers van een wetenschappelijke documentaire over Merian, John Fuegi en Jo Francis, brengen voor hun werk regelmatig een bezoek aan de Artis Bibliotheek. Zij vroegen mij of ik kon helpen bij het vinden van informatie over de publicatiedatum van *Rupsen*. Zij hadden hun twijfels bij de dateringen van Max Adolf Pfeiffer, die in 1931 een toonaangevende bibliografie over de werken van Merian publiceerde.[6]

Klaproos met een rups die via verpopping verandert in een vlieg; links een korenaar meteen lieveheersbeestje en tussen beide een made die verandert in een vlieg. Maria Sibylla Merian, ***Der rupsen begin...*****, deel II, plaat 11.**

Rupsen bestaat uit drie ongedateerde delen, die blijkens de drie titelpagina's afzonderlijk zijn uitgegeven. Gewoonlijk zijn de drie delen later bijeengebonden in één band. Door vergelijking van de voorwoorden in de Duitse en Nederlandse edities kwam Pfeiffer tot de conclusie dat het eerste deel is verschenen in 1713, het tweede in 1714 en het derde in 1717. In de 'Vorrede' van *Raupen* schrijft Merian dat ze de metamorfose van de rups in de vlinder al vijf jaar lang bestudeerde, wat zou betekenen dat ze daarmee in 1674 was begonnen.[7] In de 'Voorreden' van het eerste deel van *Rupsen* meldt ze dat ze deze studie al 39 jaar heeft volgehouden. Uit deze gegevens concludeert Pfeiffer dat het eerste deel van *Rupsen* in 1713 moet zijn verschenen. Het derde deel plaatst hij op grond van het voorwoord in 1717: dochter Dorothea schrijft daarin dat haar moeder twee jaar ziek was - ze was getroffen door een beroerte -, waardoor ze niet in staat was Rupsen te voltooien. Dorothea legde daaraan de laatste hand, maar pas na de dood van haar moeder op 13 januari 1717. Het is inderdaad aannemelijk dat deel drie in dat jaar is uitgekomen. Voor de datering van het tweede deel op 1714 hanteert Pfeiffer een minder plausibele bewijsvoering. Deel drie had in 1715 moeten verschijnen, maar dat werd verhinderd door Merians ziekte. Op grond daarvan veronderstelt Pfeiffer dat deel twee in 1714 uitkwam.

Het voorwoord van *Raupen*, waarop Pfeiffer zijn datering baseert, is echter niet eenduidig. Er staat in vertaling: '[...] vele rupsen of wormen veranderen in vliegen of muggen, hetgeen bij mijn weten niet gebeurt met de zijdewormen; en zo bleef ik deze insecten observeren tot in het vijfde jaar en ontdekte wonderbaarlijke veranderingen, en bewaarde die alle in een doosje en liet ze zien aan iedereen die dat wilde.'[8] Je kunt hieruit afleiden dat Merian vijf jaar lang de metamorfose van rups in

Jeruzalembloem (Flor Hierysalomitanus). De rups verandert in een pop, die op zijn beurt verandert in een vlinder. Maria Sibylla Merian, *Der rupsen begin...*, deel III, plaat 1.

vlinder bestudeerde, maar strikt genomen staat dat er niet. Bij gebrek aan meer overtuigende bewijzen worden Pfeiffers dateringen door alle bibliotheken en onderzoekers gevolgd.

Kranten

De analyse van voorwoorden is niet de enige manier om deze puzzel op te lossen Merian was ook een zakenvrouw en er bestaat een goede kans dat zij probeerde haar werk via krantenadvertenties aan de man te brengen. Het nalopen van advertenties was tot voor kort een tijdrovende bezigheid. Weliswaar had de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag veel kranten, maar het opvragen van jaargangen en vooral het doorbladeren daarvan was een flinke opgave - als dat bladeren vanwege de kwetsbaarheid van het materiaal al werd toegestaan. Microverfilming was een verbetering, ook omdat kopieen van de microfiches werden verspreid en de onderzoeker bij meer instellingen terecht kon. Al blijft ook het doornemen van microfiches een tijdrovende en voor de ogen vermoeiende activiteit.

Maar het geluk was met mij - de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag initieerde in 2006 de digitalisering van Nederlandse periodieken en incorporeerde in dat project alle historische kranten. De resultaten van dat project zijn sinds 2013 beschikbaar via *Delpher*, een website waaraan vele andere Nederlandse bibliotheken en archieven een bijdrage leveren. En al blijven de problemen met *Optical Character Recognition* (OCR) bestaan - de letters van de afbeelding worden niet altijd overgezet in correcte tekst -, is deze website een fantastisch onderzoeksinstrument.

Merian veronderstelde ten onrechte dat deze pad (Pipa Pipa) levendbarend was. *Over de roortteeling en wonderbaerlyke veranderingen der Surinaemsche insecten*, plaat 59. Amsterdam, Joannes Oosterwijk, 1719.

Een snelle zoekactie tussen 1690 en 1718 leverde meteen acht hits op. Zes daarvan verwezen naar Maria Sibylla Merian en twee naar haar vader Matthaeus. Vijf van de zes hadden betrekking op de *Surinaemsche Insecten* en maar één op de *Rupsen*. In de *'s-Gravenhaegse Courant* van 23 november 1712 lezen we: ‘M.S. Merian maekt alle Liefhebbers der Insecten bekend, dat haer Tweede Deel van de Europeese Insecten, nu te bekomen is by haer 't Amsterd. in de Kerkstraet by de Spiegelstraet,

in de Roze-Tak, als ook by G. Valck Kunstverkoper op den Dam, en by G. onder de Linden Boekverkoper op den hoek van de Nes en de Langebrugsteeg.'

Het jaar 1712 is eerder dan Pfeiffers datering. Ik heb mijn zoektermen uitgebreid met woorden als Valk, Valck, Rupfen (vanwege de lange s die met OCR in een f wordt omgezet), Spiegelstaat, infecten, et cetera[9]. Het zoeken met andere zoektermen in verschillende spellingsvarianten leverde nog een relevante treffer op. In de *Oprechte Haerlemsche Courant* van 31 mei 1712 staat: 'M.S. Merian maeckt bekent aen alle Liefhebbers der Insecten, dat haer tweede Deel van de veranderinge van Insecten by haer te komen is, t'Amsterdam in de Kerckstraet by de Nieuwe Spiegelstraet in de Roosen Tack; als oock by Gerard Valck in de wakende Hont op den Dam: Sy verkoopt oock het Engels Zout, het welck plagt verkocht te werend het tweede Huys van het Wale Weeshuys, (een pond) 30 Stuyvers.'[10]

Hieruit blijkt dat Merian al in mei 1712 de eerste twee delen van Rupsen klaar had, zodat de datering van deel twee (1714 volgens Pfeiffer) twee jaar naar voren schuift. Ik heb geen advertenties voor het eerste deel gevonden, maar omdat de titelpagina daarvan doet vermoeden dat het afzonderlijk is uitgegeven, mogen we aannemen dat de publicatie vóór mei 1712 ligt.[11]

Het is niet zo verwonderlijk dat deze informatie onbekend was - waarom zou een Merian-onderzoeker advertenties doornemen die bestemd waren voor een Haarlems en Haags lezerspubliek? En welke beweegredenen kan Merian daarvoor hebben gehad? Waarschijnlijk hoopte zij in Den Haag een doelgroep aan te boren van internationale diplomaten en kunstkenners. Overigens heeft Merian niet veel advertenties geplaatst, want ook zonder reclame wisten potentiële kopers hun weg naar haar atelier te vinden. Ook al werd ze niet door alle (mannelijke) wetenschappers, verzamelaars en kunstenaars van haar tijd gewaardeerd[12], ze stond in binnen- en buitenland in hoog aanzien. Ze onderhield correspondenties met verzamelaars als de apotheker James Petiver in Londen. Via hem kwamen brieven en werken van haar terecht bij Sir Hans Sloane, wiens enorme collectie aan de basis stond van het British Museum. Buitenlandse bezoekers van Amsterdam gingen langs bij haar werkplaats in de Kerkstraat, zo blijkt uit reisverslagen.[13]

Bijvangst

Tijdens mijn digitale zoektocht deed ik een aardige bijvangst. Over de publicatiedatum van de *Surinaamse Insecten* bestaat weinig misverstand - op de titelpagina staat 1705. Maar in de *Oprechte Haerlemsche Courant* van 15 november 1703 vond ik deze advertentie: 'Wert

bekent gemaekt, dat het ongemeene Werck van M. Sibille Merian, genaemt Surinaemsse Insecta Observatien (bestaende in ongemeene Vlinder-Gediertens, als Nacht- en Dag-Kapellen, nevens hare Veranderingen uyt Rupsen en Poppen, behalven voor veel andere rare Dieren van den Natuur) tegenwoordig soo verre is voltoyt, dat een volkomen derde Gedeelte, 't geen voor een geheel Werck kan strekken, wert verkocht by de Boeken Prent-Verkopers in de voornaemste Steden. NB.: De Originelen en Gedruckte, als mede de Natuurlijke Beesjes konnen by d'Autheur alle Dagen 1 Uur voor den Avontgesien werden in de Nieuwe Spiegelstr: in de Rose-Tak t'Amsterdam.'

In 1705 was het geheel van teksten en gravures klaar, maar uit de advertentietekst blijkt dat Merian dit werk in delen uitgaf, net als ze later met *Rupsen* zou doen. Ook mogen we aannemen dat de boeken op bestelling werden samengesteld en vaak veel later het atelier verlieten. Er zijn exemplaren met ongekleurde gravures, met gekleurde gravures (uit het Merian-atelier) en platen in tegendruk (een afdruk van de pasgedrukte gravure). Tegendrukken zijn vrijwel altijd gekleurd. Een flink aantal bewaarde werken is niet ingekleurd in het atelier van Merian, maar elders. Dat valt onder andere vast te stellen door de kleuren te vergelijken met die uit het schetsboek van Merian, dat zich in St. Petersburg bevindt. Daarvoor kunnen we ook gebruik maken van het uitstekende facsimile van dat schetsboek.[14]

Uit de advertentie blijkt dat Merian in november 1703 de *Surinaamsche insecten* al voor een derde af had - vroeger dan in de literatuur bekend is - en dat ze het in delen uitgaf. Zeer waarschijnlijk probeerde zij met deze verkoop de voltooiing van het boek te financieren. En ook het 'Nota Bene' is interessant. Dat de mogelijkheid werd geboden om naast de gedrukte afbeeldingen de originele aquarellen en de beestjes zelf te bekijken, doet vermoeden dat Merian zelf tevreden was over de kwaliteit van de gravures: zo levensecht dat ze in die vergelijking de toets der kritiek konden doorstaan.

Er blijft nog veel te ontdekken over Merian. Digitalisering van bronnen maakt nieuw onderzoek mogelijk; teksten kunnen we anders bevragen en beelden kunnen we beter en sneller vergelijken. De leden van de onlangs opgerichte Maria Sibylla Merian Society proberen zoveel mogelijk onderzoekers uit een veelheid van disciplines bijeen te brengen voor het congres dat halverwege 2017 zal plaatsvinden in Amsterdam.[15] En intussen is de Society ook in gesprek met de Koninklijke Bibliotheek en uitgeverij Lannoo voor een bijdrage aan de wetenschappelijke inleiding van een facsimile van de *Surinaemsche insecten*. Er breken mooie tijden aan voor het Merian-onderzoek.

Ook in Suriname werd Merian gebiologeerd door de metamorfose van de rups in de vlinder. *Surinaemsche insecten*, plaat 7.

Eindnoten:

1 Het symposium ‘Exploring Maria Sibylla Merian’ vond plaats in de Artis Bibliotheek van 26 tot 28 mei 2014.

2 Ik volsta met een summier overzicht en verwijs naar Ella Reitsma, *Maria Sibylla Merian & dochters; vrouwenlevens tussen kunst en wetenschap*, Zwolle 2008; Kay Etheridge en Florence Pieters, ‘Maria Sibylla Merian (1647-1717). Pionering naturalist, artist and inspiration for Catesby’, in: *The Curious Mister Catesby*, Athens / Georgia 2015; Mirjam Janssen, ‘Maria Sibylla Merian’, *Historisch Nieuwsblad* (2015) 3.

3 De volledige titel luidt: *Metamorphosis insectorum surinamensium: Ofte verandering der Surinaamsche insecten. Waar in de Surinaamsche rupsen en wormen met alle des zelfs veranderingen na het leven afgebeeld en beschreeven worden, zynde elk geplaast op die gewassen, bloemen en vruchten, daar sy op gevonden zyn; waar in ook de generatie der kikvorschen, wonderbaare padden, hagedissen, slangen, spinnen en mieren werden vertoond en beschreeven, alles in America na het leven en levensgroote geschildert en beschreeven / Door Maria Sibylla Merian*. Amsterdam: Voor den auteur, als ook by G. Valck, 1705.

4 Stadsarchief Amsterdam, inv.nr. 6107. Geciteerd in Reitsma o.c (noot 2). p. 234.

5 *Generatio spontanea* was de aanname dat insecten ‘spontaan’ tot leven kwamen in vuil. De eerste die aantoonde dat insecten uit eitjes kwamen was Francesco Redi in 1668: Merian nam die gedachte al over in haar *Raupen* (1679).

6 Max Adolf Pfeiffer, *Die Werke der Maria Sibylle Merian*, Meissen 1931.

7 Maria Sibylla Merian, *Der Raupen wunderbare Verwandetung, und sonderbare Blumen-nahrung, worinnen, durch eine gantzneue Erfindung...* N??erg / Frankfurt 1679, p. III.

8 [...] *aus manchen Raupen oder Würmern gar Fliegen / oder Mucken werden; dergleichen mit den Seidenwürmeren / meines Wissens / nicht geschicht: Wie ich dann bis in das fünfte Jahr hero denselbigen stets abgewartet / und wunderbarliche Veränderungen erfahren; solches auch für jedesmanniglich der es zu sehen verlangte in einer Schachtel aufbehalten / und gewiesen.*

9 Ik zocht op de volgende woorden: Merian, Rose-tak, Roose-tak, Roosen, Rosen (de s ook vervangen door f en z), insect, infect, infcct, rups, rupf, spiegelstraat, spiegelstraet (spiegel ook als spieghel). Valck en Valk [Zoekactie juni 2015].

10 Engels zout of Epsom-zout werd gebruikt als medicijn, bijvoorbeeld om de darmen te ‘spoelen’. Het dorpje Epsom bij Londen trok dankzij dat zout veel bezoekers, maar dat verminderde toen het ook elders werd verkocht, zoals door Merian in Amsterdam. [Zoekactie begin juni 1015].

11 Om onduidelijke redenen zijn de jaargangen 1706-1711 van de *Amsterdamsche Courant* nog niet digitaal beschikbaar. John Fuegi en ik hebben in het Amsterdamse Stadsarchief de

microfiches van die jaren doorgenomen (dat kostte ons twee dagen), maar we vonden daarin geen voor dit onderzoek relevante gegevens.

12 Zo wordt in een in de Artis Bibliotheek bewaard contemporain handschrift, dat abusievelijk aan Albertus Seba is toegeschreven, neerbuigend over Merian geschreven en wordt haar kennis van de insecten betwijfeld.

13 Zie het mooie verslag van Johann Friedrich von Uffenbach die Merian op 23 februari 1711 bezocht. Het is door Bert van de Roemer getranscribeerd en te lezen op de website van de Maria Sibylla Merian Society.

14 Eckhard Hollmann (ed.), *Maria Sibylla Merian. Die St. Petersburger Aquarelle*, Müchen 2003.

15 M.S. Merian Society: http://www.themariasibyllameriansociety.humanities.uva.nl

Column
Negen Nederlandse letters
Henk Gianotten

Veel bladen en vrijwel alle literaire boeken worden gezet in schreefletters. Niet dat die beter leesbaar zijn, maar we zijn nu eenmaal gewend boeken te zetten in schreefletters omdat lezers dat nu eenmaal willen. Nederlandse letterontwerpers als Sjoerd de Roos, Jan van Krimpen en Dick Dooijes maakten in de vorige eeuw veel specifieke tekstletters. Die loden letters waren ook per corpsgrootte aangepast aan het gebruiksdoel, waardoor kleinere corpsen meer letterwit kregen, relatief dikkere schreven hadden en minder contrastrijk waren. Bij het fotografisch zetten in de jaren zeventig en tachtig werden die varianten overboord gegooid en pas recent worden speciale tekstletters weer van dergelijke verfijningen voorzien.

Ik toon hier enkele tekstletters die door Nederlandse letterontwerpers gemaakt zijn voor digitale technieken. Ik nam me voor tien letters te gebruiken en vroeg enkele ontwerpers hun favoriete letters aan te geven. Het zijn er uiteindelijk negen geworden, omdat twee ontwerpers samen aan hun voorkeursletter hebben gewerkt. Op basis van een willekeurige volgorde van de letternamen ziet u hier het resultaat.

De **Documenta** werd ontworpen door Frank Blokland van de Dutch Type Library (DTL) in Den Bosch. Het is een veelgebruikte en goed leesbare letter voor boeken, tijdschriften en andere tekstintensieve documenten. Blokland studeerde aan de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (KABK) in Den Haag, studeert thans aan de Universiteit van Leiden, is docent aan het Plantin Instituut voor Typografie in Antwerpen en maakt software voor de productie van digitale fonts. DTL geeft een grote collectie fonts uit van Blokland zelf en andere ontwerpers.

De **Hollander** werd door Gerard Unger in 1983 getekend voor de digitale fotozetmachine Hell Digiset en is gebaseerd op zeventiende-eeuwse voorbeelden. Ondanks de destijds grove beeldweergave van de kathodestraalbuis-machine werd het letterbeeld perfect weergegeven, omdat Unger het ontwerp aanpaste aan de mogelijkheden van de fotozetmachines van die tijd. Later werd de letter ingezet bij laserfoto-zetmachines en nu is hij beschikbaar als font voor zowel printers als hoge resolutie-belichters voor drukwerk.

De **Leo** fonts zijn van wetenschaps-journalist en letterontwerper Hans van Maanen, die in de loop der jaren een uitgebreide collectie digitale letters maakte voor letteruitgeverij Canada Type in Toronto. Van Maanen baseert zich bij veel van zijn ontwerpen op oude loodletters, maar werkt ook los van bestaande ontwerpen. De Leo is een traditionele, prettig leesbare letter die wordt ingezet bij boeken en tijdschriften.

Aquarium

De Documenta van Frank Blokland.

Begraven

De Hollander van Gerard Unger.

Lustobject

De Leo van Hans van Maanen.

Beladingen

De Quadraat van Fred Smeijers.

Tijdsprong

De Questa van Jos Buivenga en Martin Majoor.

Regelingen

De Rijksoverheid Serif van Peter Verheul.

Bibliothek

De Ruse van Gerrit Noordzij.

Joh. Enschedé

De Trinité van Bram de Does.

Berusting

De Caecilia van Peter Matthias Noordzij.

De **Quadraat** werd door Fred Smeijers in 1992 uitgebracht bij Fontshop in Berlijn. De letters zijn er in acht varianten in schreefuitvoeringen, terwijl er ook nog 38 schreefloze varianten beschikbaar zijn. Daardoor is hij zeer geschikt voor huisstijlen en tijdschriften. Smeijers tekende daarnaast veel bekende letters als de Arnhem en

de Scala, waarvan de laatste behoort tot de meest gebruikte tekstletters. Ruim tien jaar geleden startte Smeijers in België een eigen fontbedrijf genaamd Ourtype, waar hij naast zijn eigen letters die van andere ontwerpers uitbrengt.

De **Questa** fontserie is een creatie van de ontwerpers Martin Majoor en Jos Buivenga. Majoor geeft zijn letters uit bij o.a. Fontshop. Buivenga verkoopt ze zelf of via Monotype. Majoor maakte in 1990 de Scala fonts die als vrijwel eerste Fontshopletters alle tekens aan boord hadden om boeken mee te kunnen zetten - kleinkapitalen, meerdere cijferreeksen en veel geaccentueerde letters. Later kwamen er ook Scala Sans versies beschikbaar en werd het een van de populairste letters. Majoor maakte meerdere letters, waaronder de telefoonboekletter Telefont, en publiceert in ontwerpbladen.

Buivinga heeft zijn eigen uitgeverij Exljbris en maakte vooral furore met zijn uitgebreide collectie Museo fonts. Hij introduceerde de strategie om van zijn verschillende letters minimaal één soort als gratis font beschikbaar te stellen. Diverse letterproducenten volgden dat na, waardoor er in slechts enkele jaren een grote collectie goed bruikbare ‘freefonts’ beschikbaar kwam. Voor het zetten van boeken moet men de andere soorten echter toch aanschaffen. Zo is de tekstletter Calluna in romein gratis, terwijl de cursief en vetcursief moeten worden gekocht.

Sinds enkele jaren werken beide ontwerpers aan een complete familie met schreef- en schreefloze letters onder de naam Questa. De hier getoonde romeinuitvoering is een van de 21 varianten die deze lettersoort telt, waarvan drie gratis zijn te downloaden. Door het ontwerp, de compleetheid van de serie en de bijzondere marketing belooft de Questa een groot succes te worden.

De Caecilia eText voor schermtoepassingen (in blauw) is vetter dan de normale uitvoering in zwart.

De **Rijksoverheid Serif** werd in 2007 ontworpen door Peter Verheul. Hij maakt deel uit van de huisstijl van de overheid en behoort tot de collectie schreef- en schreefloze fonts die worden gebruikt voor belastingformulieren, verkeersborden etc. Verheul is verbonden aan de KABK in Den Haag als docent letterontwerpen. Hij maakte eerder letters voor letter-uitgeverij Fontshop.

De **Ruse** is een letter van Gerrit Noordzij, die jarenlang docent was aan de KABK en grote invloed had op de ontwikkeling van de huidige opleiding Type & Media. In de jaren tachtig ontstond hier de stroming ‘Haagse Letters’, die veel Nederlandse letterontwerpers beïnvloedde. Noordzij was ook bekend als boekverzorger en ontwerper van de omslagenreeks van bv. de Russische Bibliotheek van uitgeverij Van Oorschot, De naar hem genoemde prestigieuze Gerrit Noordzij Prijs voor letterontwerpers wordt eens in de drie jaar uitgereikt door de KABK.

De **Trinité** is de meest bekende Nederlandse tekstletter van Bram de Does, voorheen typograaf bij drukkerij en lettergieterij Johan Enschedé in Haarlem. De Does maakte slechts twee letterfamilies die commercieel verkrijgbaar zijn. De andere is de Lexicon, die o.a. gebruikt werd voor de Van Dalewoordenboeken en *NRC-Handelsblad.* De Trinité kent enkele bijzondere typografische verfijningen, zoals verschillende hoogtevarianten van dezelfde letter. De letter wordt internationaal geprezen door letterontwerpers en boekverzorgers, maar vereist in zijn toepassing een vakkundig inzicht.

Als laatste toon ik graag de **Caecilia** van Peter Matthias Noordzij, zoon van Gerrit. Hoewel de ontwerper slechts één letterfamilie maakte, genieten hij en zijn letter een grote bekendheid. De Caecilia is afwijkend van alle andere hier getoonde letters. Ze behoort tot de Egyptienne-achtigen die voorzien zijn van veelal rechthoekige schreven. Door het ontwerp zijn de letters ook goed leesbaar in boeken en tijdschriften. Het Kindle e-book heeft de Caecilia jarenlang als basisfont gebruikt en mede daardoor werden ook veel gedrukte en geprinte boeken in de Caecilia gezet.

Noordzij is sinds bijna 25 jaar eigenaar van de digitale letteruitgeverij The Enschedé Font Foundry, waar hij de letters van o.a. Bram de Does, broer Christoph en vader Gerrit uitgeeft. De eigen Caecilia wordt door Monotype gedistribueerd, dat ook de eText-versie maakte voor gebruik op e-books, tablets, desktops en telefoons, De eText-letters zijn meestal vetter, hebben minder contrast en zijn soms ook groter dan de versie voor drukwerk. Op de bijgaande afbeelding is duidelijk te zien dat de Caecilia voor elektronische toepassingen werd aangepast. Voor de nog kleinere weergave (denk aan digitale horloges en andere polsapparaten) komen binnenkort nog beter leesbare varianten in de zogenaamde Sprinttechniek beschikbaar.

De ons bekende lettersoorten zullen in de toekomst in aangepaste vorm worden gebruikt voor de nieuwe media waarop wij lezen. Ook op dat gebied zullen Nederlandse letterontwerpers een belangrijke rol blijven vervullen.

Letterspijs
De roof van Europa
Frans A. Janssen

Pagina uit de Gutenberg-Bijbel.

Gedurende vrijwel de hele twintigste eeuw ging er een stroom cultuurgoederen, vooral uit de Middeleeuwen en de Renaissance, vanuit Europa naar de Verenigde Staten. Het Amerikaanse kapitalisme bracht met zich mee dat heel grote vermogens terecht kwamen bij heel weinig mensen. Zakenlui, industriëlen en bankiers stelden hun rijkdom in dienst van de cultuur, want het bijeenbrengen van Europese kunstuitingen en het nalaten daarvan aan de Amerikaanse gemeenschap was een zekere weg tot roem. Dat gold niet alleen voor de beeldende kunsten, ook de toegepaste kunsten werden in grote hoeveelheden verscheept. Zelfs delen van bouwwerken - interieurs, plafonds, poorten en deuren - werden aan de overkant van de oceaan aangebracht in gebouwen die naar Europese voorbeelden werden gereconstrueerd. Het interieur van de Pierpont Morgan Library in New York, gereedgekomen in 1906, is daar een voorbeeld van.

Ook oude en bijzondere boeken bereikten in grote hoeveelheden de Amerikaanse kusten. De Amerikaanse bibliofilie bloeide op in de tweede helft van de negentiende eeuw, toen de eerste exemplaren van het bibliofiele boek bij uitstek, de Gutenberg-Bijbel, in de Nieuwe Wereld arriveerden. Haar gouden jaren lagen in de decennia vóór en na de Tweede Wereldoorlog. Het was de miljonairs niet te doen om de wetenschappelijke betekenis van vroege bijbeluitgaven of vroege edities van de werken van Augustinus, Dante of Shakespeare. Het ging hen om de esthetische waarde - vandaar de grote belangstelling voor geïllustreerde boeken - en om het aanzien dat zij met hun collectie verwierven. Verzamelaars die vanuit deze beide

aandriften handelen zijn in de loop der eeuwen voortdurend terechtgewezen. Seneca, Hiëronymus, Trithemius, Naudé - zij hebben allen hun afschuw uitgesproken over verzamelaars die het boek beschouwen als een luxe-object: een ding om naar te kijken, om te genieten van band, ornament en illustratie, maar niet om te lezen.

Deze roof van Europa is mooi opgetekend in de memoires van twee Amerikaanse handelaren in oude en bijzondere boeken, elk de

grootste van hun generatie: respectievelijk in *Books and bidders, the adventures of a bibliophile* (1927) van A.S.W. Rosenbach (1876-1952) en in *A rare book saga, the autobiography of H.P. Kraus* (1907-1988), verschenen in 1979.

Rosenbach

Abraham (Abe) Rosenbach had antiquariaten in Philadelphia en New York. Hij was intelligent en charmant, een stevige roker en whiskydrinker, en hij beschikte over een uitstekend geheugen - een onmisbare kwaliteit voor een antiquaar. Gepromoveerd op een nooit gedrukt proefschrift op het terrein van de Engelse literatuur werd hij 'the Doctor' genoemd. De ondertitel van *Books and bidders* wekt de indruk dat hij als verzamelaar spreekt, maar dat is niet het geval. Rosenbach was óók een verzamelaar - zijn collectie bevindt zich nog steeds in zijn woonhuis, thans museum, in Philadelphia -, maar in *Books and bidders* gaat het vrijwel uitsluitend over de handel in oude boeken. Het is in feite een bundeling van stukken die hij voor tijdschriften schreef, dat wil zeggen: al whisky drinkend dicteerde. In 1936 verscheen het vervolg *A book hunter's holiday*, maar dat bestaat voornamelijk uit beschrijvingen van boekencollecties. *Books and bidders* is licht van toon en bevat veel dialoog, maar is vaak onduidelijk en soms zelfs onjuist. Het is noodzakelijk daarnaast het vuistdikke *Rosenbach, a biography* (1960) te raadplegen, een degelijk en helder werk dat werd samengesteld door zijn medewerkers Edwin Wolf en John Fleming.

De Doctor was zich bewust van de ambiance waarin de miljonairverzamelaar zich bewoog en buitte die uit. Hij citeerde met instemming de grote boekenverzamelaar Huntington, een van zijn beste klanten: 'The ownership of a fine library is the surest and swiftest way to immortality!' Dit hield in dat er hoge prijzen werden betaald, zowel bij inkoop als verkoop. Hij genoot ervan om op veilingen, onder het oog van de pers, de hoogste prijs voor een boek te betalen. Zijn winstmarges lagen hoog: de verkoopprijs was vaak twee- tot driemaal de inkoopprijs, overigens een nog steeds gehanteerd percentage. 'I do not consider 400% a large profit, or 10,000 % large', schreef hij uitdagend in een brief. Hij wilde gezien worden als de grootste antiquaar ter wereld en zo stond hij inderdaad te boek.

Zijn ijdelheid bracht hem meer dan eens tot het noteren van onwaarheden. Bij de trotse mededeling dat hij vier Gutenberg-Bijbels had verkocht noemt hij een van beide exemplaren die in 1911-12 werden aangeboden op de veiling van de bibliotheek van de grote verzamelaar Robert Hoe - dé veiling van de eeuw. Rosenbach kocht op die veiling het een en ander, maar geen Bijbel, want die ging zijn toenmalige draagkracht te boven. Later verkocht hij vier exemplaren van het beroemdste gedrukte boek aan de verzamelaars Scheide, Pforzheimer, Houghton. Harkness (voor Yale University), maar alleen van het aan Scheide geleverde exemplaar kon hij zich eigenaar noemen, bij de andere was hij alleen tussenpersoon.

Alle grote boekencollecties in de Verenigde Staten stonden op zijn klantenlijst. Om er een paar te noemen: Henry Hungington (nog steeds bestaand), Lessing Rosenwald (thans in de Library of Congress), Henry Folger (nog steeds bestaand), de Wideners (thans in Harvard University), J. Pierpont Morgan (nog steeds bestaand), John Scheide (thans in Princeton University), Estelle Doheny (in 1987-89 geveild). Aan deze verzamelaars verkocht hij zijn incunabelen, in het bijzonder die van

Engelands eerste drukker William Caxton, en zijn handschriften en oude drukken uit de Engelse literatuur.

Al die boeken werden uit de Oude naar de Nieuwe Wereld getransporteerd, opvallend vaak via Engeland. Rosenbach wijdt een heel hoofdstuk aan het gegeven dat na de Franse Revolutie en de napoleontische oorlogen duizenden boeken uit het verarmde vasteland naar Engeland werden verscheept - tussen 1789 en 1834 staken vijftien Gutenberg-Bijbels het Kanaal over. Rosenbach was een regelmatige bieder in de Londense veilinghuizen, hetzij voor eigen voorraad, hetzij in opdracht van een verzamelaar (met een commissie van 10%).

Abraham Rosenbach (1876-1952). Library of Congress, Washington DC.

Kraus

Tot een volgende generatie antiquaren behoorde Hans Peter Kraus, wiens autobiografie *A rare book saga* (1979) evenmin vrij is van grootspraak. Ook hij genoot ervan om op ‘het slagveld van de veilingzaal’ voor hoge, zeer hoge bedragen te bieden op een bijzonder boek en dat voor nóg meer geld aan vermogende verzamelaars te verkopen. Steeds opnieuw ontdekte hij bibliofiele schatten, maar vergissingen kon hij niet toegeven. Het zogenaamde *Missale speciale* werd niet, zoals Kraus ons wil doen geloven, door Gutenberg in Mainz gedrukt vóór zijn befaamde Bijbel (1454-55), maar is rond 1473 in Basel vervaardigd. In *Fifty years* (1982), een chronologische catalogus van door hem verkochte boeken en een ijdele terugblik op zijn carrière, plaatste hij dit boek nog steeds vóór de Gutenberg-Bijbel, zij het dat hij in de beschrijving iets minder uitgesproken was.

Kraus was een Europese immigrant die zich in 1939 als antiquaar in New York vestigde. Hij wilde de legendarische Rosenbach overtreffen en is daarin volgens mij ook geslaagd. Zo verkocht hij in 1978 een Gutenberg-Bijbel aan het Gutenberg-Museum in Mainz en in

datzelfde jaar beschikte hij over de twee volgende drukken uit de oudste drukkerij: de beide uitgaven van de Psalmen uit 1457 en 1459, verworven door William Scheide. Onmiddellijk na de oorlog was Kraus zijn strooftochten door Europa begonnen; befaamd waren de veilingen in 1958-60 van delen van de bibliotheek van C.W. Dyson Perrins.

Hans Peter Kraus (1907-1988). Foto op het stofomslag van *A rare book saga* (1979).

Hij was niet alleen een meester in het verkopen, maar ook in het kopen: hij wist bijzondere boeken op te sporen en de eigenaren over te halen die voor veel geld af te staan. Hij achtte 'a thorough knowledge both of books and of human nature' de belangrijkste eigenschap van een antiquaar. Hij kon alle grote Amerikaanse (en later ook Europese) boekenverzamelingen tot zijn klanten rekenen. Om er een paar te noemen: Lessing Rosenwald (ook klant bij Rosenbach), Philip Hofer (thans in Harvard University), Arthur Houghton (thans in Harvard University), Edwin Beinecke (thans in Yale University), Willam Scheide (zoon van John, klant bij Rosenbach), en de Europeanen Martin Bodmer (nog steeds bestaand), Otto Schäfer (deels verkocht, deels nog bestaand) en Joost Ritman (idem).

De nieuwe eigenaren betaalden hoge prijzen, maar hadden nooit spijt van hun aankopen. Evenals bij Rosenbach lagen Kraus' winstmarges hoog, vaak 300% of meer. Ook hij besefte dat 'big money will pay any price for something they want' (uitspraak van een anonieme Amerikaanse verzamelaar, geciteerd in William S. Reese, *The rare book market today*, 2000). En wanneer een klant al te gretig een boek kocht, was Kraus ervan overtuigd dat zijn prijs te laag geweest was! Ook ná de publicatie van zijn memoires bleef hij actief. Een groot wapenfeit was de overdracht in 1983 van de handschriftencollectie van de Duitse verzamelaar Peter Ludwig aan het J. Paul Getty Museum in Los Angeles: 144 middeleeuwse handschriften met een gemiddelde waarde van €300.000.

In de laatste jaren van zijn leven heb ik 'the leading dealer in European rare books' (zíjn woorden) diverse malen ontmoet. Eens was ik er getuige van hoe hij liet merken dat hij een potentiële koper niet belangrijk genoeg achtte: op diens vraag naar 'a special price' voor een boek, richtte hij zich tot zijn assistent en zei: 'Double it'.

Boeken keren terug

Naar blijkt uit *A rare book saga* behoorde Kraus tot de eersten die een nieuwe trend waarnamen en daarop inspeelden: de verkoop van boeken uit Amerikaans bezit naar Europa, dat in de jaren zestig economisch sterker werd, in het bijzonder Duitsland en Zwitserland. Europese verzamelaars als Bodmer, Schäfer en Ritman zijn al genoemd, maar ook grote wetenschappelijke instellingen konden zich belangrijke, dus dure boeken veroorloven. Zo keerde de Gutenberg-Bijbel, die Kraus in 1970 van Arthur Houghton had gekocht, acht jaar later terug naar Europa, zelfs naar de stad waar het boek in 1454-55 van de pers gekomen was: de nieuwe eigenaar was het Gutenberg-Museum in Mainz. En in datzelfde jaar 1978 ging een ander exemplaar van een Amerikaanse instelling via een collega van Kraus, Bernard Breslauer, naar de Württembergische Landesbibliothek in Stuttgart.

Deze verschuiving kwam ook tot uitdrukking in de veiling van de bibliotheek van Estelle Doheny, die in 1987-89 in New York en deels in Londen werd gehouden. Na die van Robert Hoe uit 1911-12 kan dit de tweede boekenveiling van de eeuw genoemd worden. Een deel van de boeken ging - meestal via antiquaren die in opdracht boden - naar Europa, onder meer naar Amsterdam (de Ritman Bibliotheek liet Kraus bieden). Ook de economische grootmacht Japan manifesteerde zich op de boekenmarkt: de Gutenberg-Bijbel uit deze collectie werd verworven door de Keio Universiteit in Tokio.

In memoriam John Landwehr (1924-2015)
Zonder boeken geen leven
Frits Booy

Op 12 mei 2015 overleed onverwachts John Landwehr, zeer bekend in de wereld van het oude (kinder-) boek vanwege zijn collectie antiquarische boeken, zijn grote kennis en zijn vele publicaties.

Leven en werk

Als gymnasiast had Landwehr al belangstelling voor oude boeken. Veel over de betekenis, terminologie en waarde ervan leerde hij van diverse antiquaren, maar vooral van H.E. Kern, werkzaam bij antiquariaat Martinus Nijhoff in Den Haag. Na 1945 ging de jonge Landwehr daar stage lopen en al snel werd hij naar het buitenland gestuurd voor de inkoop.

In 1949 trad hij in dienst van de Rotterdamse handelsfirma Jacobson van den Berg & Co, die hem uitzond naar Batavia. Ook hier ging hij op jacht naar oude boeken, maar nu om ze te verzamelen. Een van zijn eerste aanwinsten was *Gedenkweerdige zee en lantreize na en door verscheide gewesten van Oost-Indien* (Amsterdam 1682) van Joan Nieuhof.

Na voor deze firma in diverse landen te hebben gewerkt, keerde Landwehr met vrouw en kinderen in 1962 terug naar Nederland en trad in dienst van uitgeverij A.W. Sijthoff. Na een aantal fusies - o.a. met Wolters-Kluwer - nam het bedrijf de befaamde onderneming van Van Gendt over en in 1982 werd Landwehr directeur van het veilinghuis. Hij richtte dat veel zakelijker in en bracht op geheel eigen wijze veel moois en bijzonders onder de hamer.

Landwehr heeft een fraaie verzameling antiquarische boeken en prenten aangelegd en samen met zijn echtgenote Phine een grote verzameling bijzondere kinderboeken uit de achttiende en negentiende eeuw, zoals een hornboekje, beweegbare boeken, abc-boeken en kinderboeken over beroepen, poppen, kermis en circus. Door zijn speciale 'antenne' voor bijzondere boeken verwierf hij voor zijn collectie nogal eens unieke exemplaren.

Over boeken uit zijn collectie publiceerde hij regelmatig in tijdschriften (o.a. *Boekenpost en De Boekenwereld*) en in boekvorm (bijvoorbeeld *Het ijzersterke prentenboek*, Utrecht 1997). Wereldwijd werd hij bekend door bibliografieën van aan de VOC gerelateerde boeken en van emblemata. Zijn *Emblem and fable books printed in the Low Countries, 1542-1813, a bibliography* (derde druk, Utrecht 1988) werd een standaardwerk. Hij publiceerde ook over het werk van Romeyn de Hooghe, zeventiende-eeuwse boeken waarin het dagelijkse leven weerspiegeld wordt en het Nederlandse kookboek van 1510 tot 1945.

Landwehr zocht graag het gezelschap van andere verzamelaars en bibliofielen op beurzen, veilingen en bijeenkomsten van de Stichting Geschiedenis Kinder- en Jeugdliteratuur en het Nederlands Genootschap van Bibliofielen. Hij genoot bekendheid door zijn lezingen en de door hem - uit eigen bezit- samengestelde tentoonstellingen over de uitgeverij Campagne in Tiel, over 450 jaar geheugenkunst in beeld in Maastricht en over papieren speelgoed in Tilburg en Rotterdam.

Een goede boekencollectie bedruipt zichzelf, was Landwehrs standpunt. Daarom verkocht hij vaak een bepaald genre uit zijn collectie - bijvoorbeeld kookboeken en beweegbare boeken - nadat hij erover had gepubliceerd. Soms kocht hij een bijzonder boek alleen maar om het voor een veel hoger bedrag weer te verkopen, gewoonlijk op een veiling. Vele interessante gegevens over zijn leven en werk zijn te vinden in zijn beknopte autobiografie *Geluk in druk* (Tiel 2012).

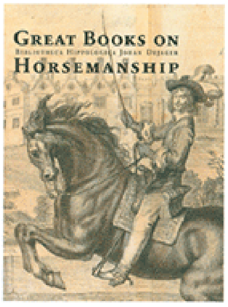
Betekenis en waardering

Door het verzamelen en beschrijven van tamelijk onbekende oude (kinder)boeken en prenten is Landwehr een pionier te noemen; hij is misschien wel de grootste kenner van Nederlandse antiquarische boeken en prenten van zijn tijd.

Op sommige van zijn publicaties was kritiek, omdat men die niet genoeg uitgewerkt vond. Daar staat echter tegenover dat Landwehr veel onbekend materiaal heeft opgespoord en beschreven - in een tijd zonder internet! Door al deze inspanningen legde hij de basis waarop anderen konden voortbouwen. Onderzoekers waren bij hem thuis altijd welkom voor informatie en inzage in zijn collectie.

Enkele jaren geleden schonk het echtpaar Landwehr-Vogels diverse boeken over handwerken en borduren aan het Flipje- en Streekmuseum in Tiel en een zeer groot aantal oude kinderboeken aan de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag en de Zeeuwse Bibliotheek in Middelburg. Voor zijn grote inzet en vele publicaties ontving Landwehr een koninklijke onderscheiding en de Hieronymus Van Alphen Prijs. Het is jammer dat hem nooit de Menno Hertzberger Prijs is toegekend, hoewel hij belangrijk pionierswerk heeft verricht op het gebied van de bibliografie.

Boeken



#180
Jean Jourdin, *La vraye cognoissance du cheval, ses maladies et remedes*. Pris, Thomas de Ninville, 1647.

Koert van der Horst, *Great books on horsemanship. Bibliotheca hippologica Johan Dejager*
Leiden, Brill / Hes & De Graaf, 2014
Gebonden, 784 pags., 1029 ills.
ISBN 978 9 061 94480 5
€ 175
Henk Slechte

De Belgische tapijtfabrikant Johan Dejager verzamelt boeken, manuscripten en prenten over de geschiedenis van het paard als rijdier en noemt zijn verzameling trots de ‘Bibliotheca Hippologica’. Die trots is terecht, want deze bibliotheek is op het gebied van de geschiedenis van de rijkunst een van de belangrijkste ter wereld, met enkele middeleeuwse manuscripten en bijna alle boeken die tot het begin van de negentiende eeuw over het onderwerp zijn verschenen. Vanaf het midden van de achttiende eeuw verschuift het accent van boeken met veel informatieve tekst en toepasselijke illustraties naar boeken waarin illustraties de hoofdrol spelen.

Sommige boekenverzamelingen zijn zo belangrijk dat het een zegen is voor de ‘boekenwereld’ als ze goed beschreven en gedocumenteerd zijn. Niemand kan op termijn de toekomst van de Bibliotheca Hippologica Johan Dejager voorspellen, maar met dit monumentale boek, dat meer is dan een beredeneerde catalogus, heeft de verzamelaar ervoor gezorgd dat zijn collectie en de kennis daarover voor het

nageslacht zijn vastgelegd. In zijn informatieve en innemende persoonlijke inleiding legt Dejager uit waarom hij boeken over het paard als rijdier is gaan verzamelen en welke criteria hij daarbij hanteert. Hij vertelt ook hoe het idee voor dit boek is ontstaan en geeft iedereen de eer die hem toekomt.

Antiquaren hebben in dat proces de hoofdrol gespeeld. Zij hebben hem op het idee gebracht, hem uitgelegd wat zo'n boek bruikbaar maakt voor het heden en wat het eeuwigheidswaarde geeft. Ook hebben zij hem en samensteller Koert van der Horst gul voorzien van essentiële en soms nieuwe informatie over de boeken en manuscripten die hij - vaak via hen - heeft verworven. Dejager noemt de Franse antiquaar Philippe Deblaisse de auctor intellectualis van het

boek en dankt vader Bas en zoon Corstiaan Hesselink van Hes & De Graaf Publishers, die hem in contact hebben gebracht met Koert van der Horst, oud-conservator handschriften van de Utrechtse Universiteitsbibliotheek. Van der Horst heeft jaren aan het boek gewerkt, maar door een vreemd toeval of eigenaardige miskleun staat zijn naam niet op de titelpagina. Dat Brill als hoofduitgever fungeert komt omdat het Leidse bedrijf op 1 januari 2014 Hes & De Graaf heeft overgenomen.

Het boek begint met vier boeiende essays over de kernthema's van deze bibliotheek: de ontwikkeling en verspreiding van de kennis van het paardrijden en het gebruik van paarden in toernooien in Europa, de ontwikkeling van de paardengeneeskunde aan de hand van geschriften van 'paardendokters', de ontwikkeling van de cavalerie in de oorlogvoering en ten slotte de rijkunst in de beeldende kunst in de vier eeuwen die de bibliotheek omspant.

Zowel de inleiding van Dejager als de essays verwijzen doelmatig naar toepasselijke boeken, manuscripten, of prenten in de catalogus. Zo refereert Dejager bij zijn vermelding van de vroegste verhandeling over de rijkunst door de Griekse auteur Xenophon (360 v. Chr.) aan nummer 086, waarin de eerste Italiaanse vertaling van diens werk wordt behandeld. Dat hij hetzelfde werk op twee plaatsen verschillend dateert is een vergeeflijke slordigheid, maar de verwijzing helpt de lezer/gebruiker wel om de weg te vinden in dit overvolle boek. Van der Horst heeft de 364 manuscripten, boeken en (series) prenten ingedeeld in de eeuwen waarin ze verschenen, daarna de auteurs per eeuw verdeeld over hun landen van herkomst en hen vervolgens chronologisch geordend op de verschijningsdatum van het beschreven werk. Elk object heeft een eigen volgnummer, ook als het om vijf geschriften of (series) prenten van dezelfde auteur of kunstenaar gaat. Deze indeling is overzichtelijk, al lijkt de verdeling over en de volgorde van de nationaliteiten willekeurig.

Great Books on Horsemanship is veel meer dan een catalogus van een particuliere bibliotheek over paarden. De vier aspecten van de rijkunst die Dejager verzamelt en die in de essays worden behandeld, bestrijken samen meer dan het paard als hoofdpersoon. Ze maken van dit boek een soms overdadige maar altijd verrassende cultuur-, economisch-, militair-, veterinair- en kunsthistorische schatkamer, die en passant ook nog een overzicht geeft van vier eeuwen geïllustreerde boeken. De aandacht voor iedere auteur en zijn werk is uitputtend. De beschrijving van ieder manuscript, boek of serie prenten begint met een biografische schets en een bibliografisch overzicht van de auteur of de maker van de prenten. Dat gebeurt met literatuurverwijzingen, maar ook met verwijzingen naar de nummers van latere edities of verwante werken elders in het boek.

#256 Friedrich Wilhelm von Eisenberg, *Description de la manége moderne*, London 1727.

Daarna volgt de beschrijving van het werk van die auteur volgens internationale bibliografische standaarden. Ook wordt aandacht besteedt aan eventuele restauraties en de huidige staat van het werk en, indien bekend, de provenance. Zo was van Jost Ammans bundel met houtsneden van versierde paarden (021) het oorspronkelijk bindwerk beschadigd en is het boek om die reden zwaar gerestaureerd. Dat is precies het soort informatie dat antiquaren en veilinghouders in hun catalogi vermelden en dat ze zoeken als ze een catalogus maken. Een mooi voorbeeld van een interessante provenance is een boek van Laurentius Rusius over paardengeneeskunde (006), waarvan de eigenaar Jean Baptiste Stoppa was, een Zwitserse kolonel in het Franse leger dat in 1671-1673 huishield in de Republiek der Nederlanden.

Met vette letters wordt vermeld dat een boek met ontwerpen voor bits en hoofdstellen van Mang Sleuter (025) in bezit is geweest van de bibliofiel en verzamelaar Philip Edward Fugger, de lutherse neef van Max Fugger. Interessant is ook dat een aantal boeken afkomstig is uit de Bibliotheca Tiliana, de fameuze jachtbibliotheek van Kurt Lindner die in 2003 is geveild. Lindner wilde net zo'n catalogus van zijn bibliotheek maken als Dejager heeft gedaan, maar door zijn overlijden bleef die onvoltooid. Dankzij de twee veilingcatalogi uit 2003 is de samenstelling van de bibliotheek van 12.000 banden alsnog bekend. Soms is de provenance bizar, zoals die van een boek van Gaspard Saunier en Jean de Saulnier over paardengeneeskunde (293), dat afkomstig is uit de bibliotheek van de Hogeschool voor Diergeneeskunde in Wenen en op de titelpagina een stempel met hakenkruis heeft.

De uitgebreide beschrijving van de provenance vertelt een soms verrassende geschiedenis en geeft *Great Books on Horsemanship* een bijzondere meerwaarde. Na de titelbeschrijving krijgt de lezer/gebruiker informatie over de inhoud van het beschreven boek, maar ook over de drukker en/of uitgever en het eventuele aantal edities. Een mooi voorbeeld is de serie van 22 ruitergravures (011) die Jacob de Gheyn in 1599 in opdracht van prins Maurits maakte. Die reeks is na 1599 nog drie keer uitgegeven, de tweede keer in 1640 door Claes Jansz Visscher, de derde keer na 1652 door Clement de Jonghe en de laatste keer aan het eind van de zeventiende eeuw door Frederick de Wit. En uiteraard wordt ook verwezen naar literatuur of archiefbronnen en wordt iedere beschrijving toepasselijk geïllustreerd.

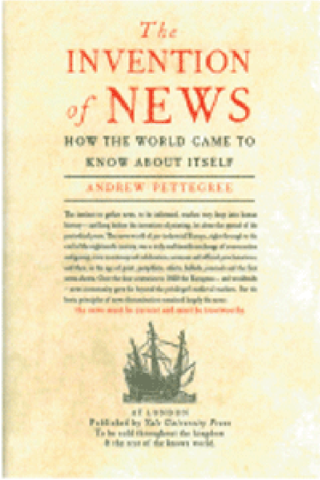
Het boek draagt het stempel van de erudiete antiquaren die de informatie hebben aangeleverd. Zij lijken ook de doelgroep die Dejager voor ogen heeft gehad. Geen detail over de beschreven manuscripten en boeken blijft onvermeld. Alle informatie die de samensteller van een verkoop- of veilingcatalogus nodig heeft, wordt exact gegeven. En dankzij de keus voor de Engelse taal zal het boek zeker zijn weg vinden

in de paardenminnende Angelsaksische wereld. De catalogus is letterlijk overweldigend, uiterlijk maar ook inhoudelijk. Het is ongetwijfeld een sieraad voor de boekenkast, vooropgesteld dat die groot genoeg is, en een prachtig koffietafelboek, als die tafel tenminste stevig genoeg is.

Great Books on Horsemanship is een boek waarop het woordje 'te' van toepassing is, zeker wat betreft omvang en gewicht. Het is te groot, te dik en te zwaar voor dagelijks gebruik. Het zit stampvol waardevolle en belangrijke informatie voor alle soorten gebruikers, maar even iets opzoeken is fysiek en ook geestelijk een zware klus. Zelfs, of juist, met maar liefst vijf indexen: een op de auteurs van de beschreven werken, een op de kunstenaars wier werk besproken wordt, een op drukkers en uitgevers, een op vorige eigenaars en ten slotte nog eentje waarin alle persoons- en geografische namen zijn opgenomen die in de andere indexen geen plaats vonden. Dat is wat te veel van het goede - het vergt al diep nadenken om te weten welke index men nodig heeft.

In één opzicht staat 'te' voor te weinig. Dat betreft de (series) prenten die vanaf het midden van de achttiende eeuw de bibliotheek van Dejager en dus ook dit boek overheersen. De legenda die op de prenten is gedrukt blijft onleesbaar, omdat deze niet getranscribeerd is. Ook de verdere beschrijving van de afgebeelde prenten is aan de schrale kant.

Verzamelaar Johan Dejager, samensteller en redacteur Koert van der Horst, de leveranciers van informatie en de uitgevers hebben een monumentaal werk afgeleverd. Zij verdienen daarvoor de dank van de 'boekenwereld'.



Andrew Pettegree, *The invention of news. How the world came to know about itself*
New Haven & London, Yale University Press, 2014
Gebonden, 456 pags., 64 ills. in zwart-wit
ISBN 978 0 300 17908 8
www.yalebooks.com
€ 35
Chris Vermaas

De fraaie ondertitel *How the world came to know about itself* had de hoofdtitel mogen zijn, in plaats van *The invention of news.* Nieuws is nooit uitgevonden, wij zijn er altijd naar op zoek geweest om onaangename situaties te voorkomen. Zo ook machthebbers. Daarom doorkruisten al sinds de Romeinse tijd talloze koeriers Europa en lieten pausen, koningen en edellieden zich het nieuws voorlezen. Nieuws was hun voorrecht, omdat zij het konden betalen. Lagere lagen in de samenleving verkregen het in afgeleide vorm via plakkaten, preken en liederen.

Na 1400 kwam de nieuwsvoorziening geleidelijk in een stroomversnelling, in de zeventiende eeuw ontwikkelde deze zich tot de krant en rond 1800 had dat medium redactioneel een uiteindelijke vorm gekregen. Daarna werden de oplagen hoger en verbeterden de druktechnieken, maar in de tweede helft van de twintigste eeuw kreeg de krant concurrentie van de radio, de televisie en ten slotte het internet.

De vierhonderd jaar nieuwsgaring tussen 1400 en 1800 zijn in iets minder dan vierhonderd bladzijden beschreven door Andrew Pettegree, professor in de Nieuwe Geschiedenis aan de Schotse St. Andrews University. Hij heeft eerder naam gemaakt met publicaties als *The book in the Renaissance*. Hij was daarom al bekend met de bibliotheken die hij ook voor dit boek bezocht, waaronder de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.

Het resultaat van zijn onderzoek is een heldere beschrijving van een medium dat zich traag ontwikkelde, haast evolutionair, met nu en dan redactionele mutaties die wel of niet aansloegen. Zo werd pas anderhalve eeuw na de uitvinding van de boekdrukkunst de eerste krant gedrukt: de *Relation aller fürnemmen und gedencktwürdige Historien* van 1605, die weinig leek op de krant die wij nu kennen. Het gedrukte blad imiteerde de geschreven nieuwsbrief van correspondenten, 'avvisi's', die met korte mededelingen op een velletje perkament hun opdrachtgevers informeerden over gebeurtenissen elders. De druktechniek maakte vermenigvuldiging mogelijk, maar dat vereiste een investering. Johann Carolus, handelaar in boeken en schrijfwaren, durfde dat slechts aan als het stadsbestuur van Straatsburg hem het alleenrecht gaf op de verkoop van nieuwsbrieven.

In die vier eeuwen ontwikkelde West-Europa zich van een rurale tot een min of meer urbane samenleving, waarin dankzij de toename van de handel een grotere behoefte aan nieuws ontstond. Tegelijkertijd had de burgerij door de toename van haar bezit steeds meer te verliezen en was ze ook om die reden 'nieuwsgierig'. Daarnaast bleef er de diep-menselijke wens om elk gevaar vóór te willen zijn. Handel, burgerij en bestuur waren alle gebaat bij betrouwbare en actuele informatie. Er was geen behoefte aan oud nieuws of nieuws dat te laat kwam.

Tot de uitvinding van de telegraaf in de negentiende eeuw bleef de factor tijd een probleem. Elk bericht moest de afstand naar de plaats van bestemming fysiek afleggen en sneller dan een paard of een zeilschip ging dat niet. Hoe langer het onderweg was, des te groter de kans op veroudering. Pettegree beschrijft fraai hoe de Spaanse koning Filips II (1527-1598) vanuit zijn paleis zijn grote rijk veertig jaar lang bestuurde met schriftelijke orders. Daarmee versloeg hij de moslims in het oosten, veroverde hij een nieuwe wereld in het westen en verloor hij de Nederlanden in het noorden. Door alle tijd die hij aan zijn schrijftafel doorbracht had hij geen tijd voor vergaderingen en publieke vertoningen. Naast snelheid was betrouwbaarheid een probleem. Voor de verzender was het verstandig om meer exemplaren van dezelfde brief te versturen, zodat de kans groter was dat het bericht inderdaad aankwam. Andersom was het voor de ontvanger verstandig om meer nieuwsbrieven te lezen en zo redactionele ruis in de verslaggeving weg te filteren.

Volgens Pettegree waren voor hen die het nieuws vergaarden en verkochten vier aspecten van belang: redactionele controle, betrouwbaarheid, snelheid en vermaak. Daarmee kon de schrijver zijn lezers aan zich binden. Nieuwsbrieven boden vanouds geen vermaak, in tegenstelling tot pamfletten die door hun verhalende en opiniërende stijl meer emoties opriepen. De oplagen van pamfletten konden hoog oplopen bij sensationele gebeurtenissen. Ze waren ook van wezenlijk belang voor de opinievorming en werden als een mediacampagne ingezet, bijvoorbeeld ten tijde van Luthers Reformatie.

De kerken hielden het bij preken, maar vorsten zetten nieuwsbladen in ten behoeve van hun bestuur. Naast nuttige informatie konden ze officiële standpunten uitdragen, de publieke opinie beïnvloeden en het moreel verhogen. Dit alles in de hoop op versterking van hun eigen positie en op meer gehoorzaamheid van hun onderdanen.

Daarom begon de Franse koning een staatskrant, na alle andere te hebben verboden. In dezelfde tijd raakten de kranten en de publieke opinie in Engeland verdeeld door een scherpe politieke tegenstelling rondom hun koning. Nederlandse krantenuitgevers hadden minder last van censuur en beperkten zich tot zelfcensuur. Ze deden goede zaken en in de *Amsterdamsche Courant* verschenen de eerste advertenties - een primeur.

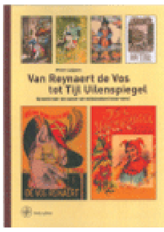
Voor machthebbers was een nieuwsvacuüm een groter gevaar dan het nieuws zelf, omdat het met geruchten werd opgevuld. Overheidscontrole op nieuwsbrieven was eenvoudig omdat de makers ervan bekend waren, terwijl pamfletten daarentegen eenmalig, veelal anoniem en zonder adres werden uitgegeven.

Op den duur begon de krant zijn compacte en neutrale berichtgeving te combineren met de journalistieke en retorische stijl van het pamflet. Nog later, na 1800, absorbeerde hij een meer persoonlijke schrijfstijl die was ontstaan in brieven die de Europese burgerij zichzelf massaal was gaan schrijven. De toename van het briefverkeer was mogelijk gemaakt door de verbetering van de postverbindingen.

Het nieuws werd tegen die tijd niet meer alleen gelezen door bestuurders en kooplieden, maar ook door gewone mensen en... door vrouwen. Kranten kregen een bredere verspreiding en waren te vinden in koffiehuizen, op de markt, in werkplaatsen en huiskamers. De krant werd onderdeel van het publieke domein dat hij mede in het leven had geroepen en ontwikkelde zich tot een podium waarop de samenleving zichzelf zag acteren.

Om te kunnen overleven heeft de mens altijd nieuwshonger gehad. Het vergaren van nieuws, het vastleggen en het zo snel

mogelijk verspreiden ervan is een activiteit van alle tijden. Tot voor kort, want nu voorbijgestreefd door het internet, was het eindresultaat van die ontwikkeling onze krant. Zijn langzame ontstaansgeschiedenis speelde zich af in het noorden van West-Europa en hing samen met de geschiedenis van ons werelddeel. *The Invention of News*, waarin het woord 'newspaper' soms bladzijden lang niet voorkomt, leest dan ook als een geschiedenisboek. Het blijft boeien en zal als een standaardwerk de geschiedenis ingaan.



Peter Cuijpers, *Van Reynaert de Vos tot Tijl Uilenspiegel. Op zoek naar een canon van volksboeken, 1600-1900*
Zutphen, Walburg Pers, 2014
Bijdragen tot de geschiedenis van de Nederlandse boekhandel, nieuwe reeks, deel XVI
Gebonden, 176 pags., rijkelijk geïllustreerd
ISBN 978 9 057 30182 7
€ 39,50
Reinder Storm

Om maar met de deur in huis te vallen: dit is een prachtig boek met een misleidende titel. Gaat het dan niet over volksboeken? Jawel - maar over nog zoveel meer. Loopt de inhoud dan niet van Reynaert de Vos tot Tijl Uilenspiegel? Ook dat - maar daarvoor, daarna en er tussendoor komen nog veel meer titels aan bod.

Auteur is de socioloog Peter Cuijpers (1944). Hij vertaalde meer dan honderd fantasy- en science fiction-romans in het Nederlands. In 1998 verscheen zijn proefschrift *Teksten als koopwaar*, waarin hij de productie van het Nederlandstalige boek tot 1550 analyseerde en onderzocht op welke manier drukkers lezers behulpzaam waren om teksten gemakkelijker te kunnen lezen.

In het hier besproken boek spitst Cuijpers zich toe op '...het marktproces, [...] de rol van de drukkers (uitgevers) en de plaats van de histories binnen de productie van populair drukwerk in het algemeen.' De auteur karakteriseert zijn benadering van het volksboek uitdrukkelijk als 'boekhistorisch' en dit wordt ruimschoots waargemaakt. In een twintigtal hoofdstukken wordt het volksboek min of meer chronologisch behandeld in de context van tal van relevante verschijnselen en ontwikkelingen, zoals de uitvinding en verbreiding van de boekdrukkunst, censuur, uitgeverspraktijken, andere genres van populair drukwerk (liedboekjes en almanakken) en de inwerking van buitenlandse invloeden. Voorts schetst Cuijpers de ontwikkeling, vanaf de eerste helft van de negentiende eeuw, van de meer serieuze belangstelling voor volksboeken, de eerste pogingen tot afbakening van het genre en de interesse

van handelaren en verzamelaars voor dit tot dan toe veronachtzaamde en dikwijls ook zo onooglijke, want goedkoop geproduceerde en voddig uitgevoerde drukwerk.

In hoofdstuk 20 ten slotte presenteert Cuijpers ‘zijn’ canon van Nederlands(talige) volksboeken. Voorafgaand behandelt hij lijsten van populair drukwerk die door zijn voorgangers zijn opgesteld, onder andere Van den Bergh, Frederik Muller, Boekenoogen en Debaene. Het levert een bont overzicht op van verzamelaars, wetenschappers en (amateur-)literatuurhistorici, alsmede hun pogingen om beredeneerde overzichten te vervaardigen. Maar geregeld ook waaiert Cuijpers hier met zijn verhaallijnen wel erg ver uit, waardoor zijn betoog aan spankracht verliest.

Cuijpers' canon is tot stand gekomen door toepassing van een aantal criteria (die aan het begin van dit cruciale twintigste hoofdstuk nog wel even kort herhaald hadden mogen worden). Die criteria (zie p. 136) komen neer op 1) goedkoop uitgevoerd drukwerk voor minvermogenden, 2) verhalend, seculier proza, 3) beschikbaarheid van een Nederlandstalige druk van vóór 1600 en 4) een aantoonbare continuïteit van heruitgaven tot na 1800. Het levert een lijst op van 23 titels, niet ‘Van Reynaert de Vos tot Tijl Uilenspiegel’, maar - alfabetisch - van de *Destructie van Jerusalem* tot *De wandelende jood.* Interessant is natuurlijk dat deze canon is vastgesteld op grond van objectieve en toetsbare criteria, en niet op grond van smaak, status of ‘waarde’. Dat verklaart ook waarom in deze lijst van 23 titels - naast bekende namen als Reynaert, Tijl, *De vier heemskinderen* en *Floris ende Blanchefleur* - titels figureren als *Frederick van Jenuen, Vanden jongen geheten Jacke* en *Vrouwenpeerle.* Weinig canoniek op het eerste gezicht - mij althans volkomen onbekend; interessant dus om meer over te weten te komen.

Is er dan niks op Cuijpers' boek aan te merken? Dat nou ook weer niet. Zoals gezegd is de auteur hier en daar onvast in zijn verhaallijn. Of wat te denken van een uitspraak als deze: ‘De boekgeschiedenis is een jonge tak van wetenschap die al erg veel bronnen en studies, maar nog relatief weinig overzichten kent’ (p. 9)? Ik denk dat er boekwetenschappers te vinden zijn die hier anders over denken. Als verantwoording voor deze stelling wordt verwezen naar het bekende boek van Otto Lankhorst en Paul Hoftijzer, *Drukkers, boekverkopers en lezers tijdens de Republiek*, laatstelijk herdrukt in 2000. Maar sindsdien is het nodige gebeurd natuurlijk, denk alleen al aan het boek / interactieve informatiesysteem *Bibliopolis*. Het Centraal Bestand Kinderboeken wordt door Cuijpers evenmin genoemd. In een boekhistorisch / bibliografisch ingericht boek over oude boeken met zoveel namen en titels had bovendien een register niet mogen ontbreken - en had er beter gekeken moeten worden naar de alfabetische ordening van auteursnamen in de literatuurlijst.

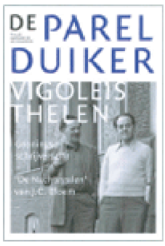
Maar dat zijn bijzaken. De uitvoering van het boek is aantrekkelijk, fleurig en smaakvol. Echt gebonden in halflinnen band met leeslint, royaal geïllustreerd met meer dan honderdvijftig afbeeldingen in kleur, kortom: een aanstekelijke bron van kennis, inspiratie en plezier. Het boek van Cuijpers verdient dan ook een ruim publiek en het rijke, rommelige genre der populaire literatuur is met dit overzicht - binnen de context van de boekhistorie - weer een beetje overzichtelijker geworden.

De Parelduiker 2015/2
Amsterdam, Bas Lubberhuizen, mei 2015 zie www.parelduiker.nl

€ 12, 50

De Duitse auteur Albert Vigoleis Thelen (1903-1986) staat centraal in het onlangs verschenen nummer van *De Parelduiker*. Thelen was afkomstig uit het grensgebied met Nederland, had vele Nederlandse connecties en heeft ook in Nederland gewoond. Voor de oorlog was hij bevriend met schrijvers als Marsman, Ter Braak en Du Perron. Hij is vooral bekend geworden door zijn magistrale roman *Die Insel des zweiten Gesichts*, die zich afspeelt op Mallorca.

Verder in dit nummer de tweede aflevering van een drieluik over ‘Schrijvers uit het land van koolzaad en aardgas’, dat wil zeggen Groningers. Een ander artikel gaat over Nico Rost, eveneens een Groninger, en diens betrekkingen met Egon Erwin Kisch. Ook J.C. Bloem komt aan de orde in deze *Parelduiker*. Zoals altijd bevat het blad een schat aan literaire wetenswaardigheden. Lezenswaard! (SvdV)



Rietje van Vliet, *Elie Luzac (1721-1796). Bookseller of the Enlightenment*

Enschede, AF*d*H, 2015
Gebonden, 334 pagina's, volledig in kleur
Vertaling Cis van Heertum
ISBN 978 9 072 60340 1
info@afdh.nl
€ 65 (gratis verzending in Nederland)

In 2005 publiceerde Rietje van Vliet haar veelgeprezen biografie over de Leidse boekhandelaar Elie Luzac, waarvan nu een Engelse vertaling en bewerking is verschenen. Het boek werd in 2009 bekroond met de Menno Hertzberger Prijs. Luzac correspondeerde met geleerden, vorsten en *philosophes* uit heel Europa en maakte deel uit van het intellectuele netwerk van de Verlichting. Als enige durfde hij het aan om *L'homme machine* van La Mettrie uit te geven, een geruchtmakend boek dat onmiddellijk verboden werd. Luzac gaf wel vaker boeken uit die volgens overheden niet door de beugel konden, maar die wel geld opleverden. Hij was ook actief in Duitsland en had zelfs enige tijd een filiaal in Göttingen. Na afloop van dat Duitse avontuur beperkte hij zich tot Nederland en mengde zich als overtuigd orangist in de twisten tussen prinsgezinden en patriotten. Het fonds dat hij in latere jaren uitgaf was in overeenstemming met zijn politieke stellingname. Luzac handelde niet alleen in boeken, maar ook in ideeën. Zijn biografie overstijgt de boekgeschiedenis en biedt een bijzondere ingang tot de intellectuele en politieke geschiedenis van zijn tijd. (SvdV)

Ben Bos, *Warren Lee*
Eindhoven, [Z]OO Producties, 2015
Geniet, 16 pags., ills. in kleur
ISBN 978 9 492 17204 4
www.zooproducties.nl
€ 5; ook verkrijgbaar bij Nijhof & Lee, Oude Turfmarkt 129, Amsterdam

Warren Lee werd in 1944 geboren in New York State, zo'n honderd kilometer ten noorden van New York City. In 1970 streek hij langharig neer in magisch Amsterdam, het begin van een langjarig verblijf waarin hij algauw verzeilde in de boekhandel. In 1988 opende hij met zijn partner Frank Nijhof in de Staalstraat boekhandel Nijhof & Lee. Zij waren gespecialiseerd in alles wat met grafische vormgeving te maken had en hun winkel was het trefpunt voor *aficionado's* op dit gebied. Sinds 2011 is Nijhof & Lee gevestigd in het gebouw van de Bijzondere Collecties van de UvA, nu helaas alleen onder de hoede van Warren Lee. In juni vorig jaar kreeg hij de Gouden Boekenspeld, een ereteken dat wordt uitgereikt na veertig jaar werkzaamheid in het boekenvak. Onlangs is Warren - tevens redacteur van *De Boekenwereld* - bovendien opgenomen in de eregalerij van de grafische vormgeving in Nederland. In de Roots-serie van [Z]OO producties en drukkerij Lecturis worden de kopstukken op dit gebied opgevoerd en het 35ste deeltje is gewijd aan Warren Lee. Het werd geschreven door Ben Bos, een bekend vormgever die zelf aan de orde kwam in deel 19 van de reeks. (SvdV)

August den Hollander en Erna van Looveren (eds.), *Het Ruusbroecgenootschap. 90 jaar hoeder van spiritueel erfgoed*
Antwerpen, Bibliotheek van het Ruusbroecgenootschap UA, 2015
Geniet, 32 pags., ills. in kleur
ISBN 978 9 082 36580 1
www.uantwerpen.be/nl/evenementen/ruusbroec-90jaar
Prijs: onbekend

In 1925 stichtten vier jezuïeten-filologen het Ruusbroecgenootschap voor ‘de historischwetenschappelijke studie van de Nederlandse vroomheid, vooral in haar literaire uitingen, tot ongeveer 1750’. Het genootschap werd in 1973 geïntegreerd in de Universiteit Antwerpen en groeide uit tot een onderzoeksinstituut met een bijzondere collectie van 120.000 banden. In 2015 viert het genootschap zijn negentigjarig bestaan met een reeks activiteiten, waaronder de uitgave van deze brochure in samenwerking met de Vlaamse Werkgroep voor Boekgeschiedenis. Het boekje geeft in kort bestek een beeld van deze unieke bibliotheek, aan de hand van bijdragen van verschillende auteurs over topstukken en curiosa. Aan de orde komen bijvoorbeeld het incunabel *Speculum conversationis peccatorum* (1473) van Dionysius van Rijkel; een indrukwekkende Nederlandstalige Moerentorf-bijbel van 1599; mooie manuscripten als de Mechelse *Jhesus collacien* en een geïllustreerd gebedenboek (beide ca. 1625); maar ook meer triviale mirakelboeken, devotieprenten en wat dies meer zij. (SvdV)

Nieuws

Een Huis voor de Illustratie in Nederland?
Annemiek Rens

Zeven enorme kisten vol originele tekeningen staan thuis bij illustrator Harrie Geelen (1939). Hij hoeft ze niet meer, hij heeft immers de boeken. Maar dit is natuurlijk geen materiaal dat je zomaar weg kunt gooien. Voor tekeningen van een beeldend kunstenaar zouden de musea in de rij staan, bij illustratoren is dat veel minder het geval. Illustratie is nog steeds een ondergeschoven kindje in de kunst en daar moet verandering in komen. Een Huis voor de Illustratie in Nederland moet het vak een gezicht geven.

Een druk bezocht symposium op 6 maart in Den Haag behandelde dit onderwerp. De dag was door RKD, KB, Museum Meermanno en het Letterkundig Museum georganiseerd rondom Saskia de Bodt's succesvolle boek *De verbeelders. Nederlandse boekillustratie in de twintigste eeuw* (Nijmegen 2014). Het boek heeft de aandacht voor de illustratie in ons land hoog op de agenda gezet. Rondom worden tentoonstellingen gehouden, er is een succesvol symposium georganiseerd en van het boek is al een tweede druk verschenen. Critici zijn lyrisch, zo noemde Wim Brands (VPRO) *De verbeelders* ‘Het beste boek van 2014’.

Wie de laatste decennia aan illustraties dacht, zag alleen kinderboeken voor zich. Maar het vak is in beweging. Een nieuwe generatie illustratoren weet met veel succes prachtige tekeningen aan de man te brengen. Het populaire blad *Flow* kent een eigen rubriek voor jonge illustratoren en de hippe pop-up winkeltjes met design en vintage die overal in het land verschijnen verkopen allerlei artikelen van illustratoren. Het medium wordt verkend en experiment is aan de orde van de dag. Illustratie leeft!

Illustratoren leren je kijken

Er zijn kunsthistorici die beweren dat eigenlijk alle kunst tot 1900 een vorm van illustratie is: in bijna elk kunstwerk wordt een verhaal verteld. ‘Illustratoren leren je kijken’, aldus Saskia de Bodt, de enige hoogleraar illustratie ter wereld (vanwege de Fiep Westendorp Foundation). Illustraties hebben altijd te maken met het publiek. Ze zijn een sterk communicatiemiddel, veel sterker dan tekst. Met één oogopslag brengt een tekening immers een boodschap over en dat realiseert men zich niet altijd. De Bodt rekt het begrip ‘illustrator’ daarom ook graag op tot ‘beeldmaker’ of ‘verbeelder’.

Toch is de illustratie vaak slechts een accessoire van de tekst, benadrukt Harrie Geelen, hoe goed die illustratie ook is en hoe slecht de tekst kan zijn. En dat terwijl je met beeld zoveel meer kunt overbrengen dan met tekst. ‘Voor klein tekenen is groot denken nodig’ verwoordt hij treffend. Je kunt jezelf als illustrator ook minder laten leiden door de tekst van een ander en het heft in eigen handen nemen. Tom Eyzenbach (1951) noemt zichzelf geen illustrator maar ‘tekenaar met een eigen verhaal’. Je mag in zijn tekeningen zien wat je wil, ze zijn ‘poly-interpretabel’.

Quentin Blake's House of Illustration

Friso Henstra, illustratie in Jay Williams, *The practical princess*, New York 1969.

Vol trots vertelde keynote-speaker Colin McKenzie over het ‘museum’, of liever ‘huis’ (want dat is laagdrempeliger) in Londen, waarvan hij directeur is. The House of Illustration opende zijn deuren in 2014, maar kende een lange aanlooptijd. Engelands meest gerenommeerde illustrator Quentin Blake (1932) (bekend van de boeken van Roald Dahl) nam het initiatief in 2002. Na de succesvolle tentoonstelling ‘Tell me a picture’, die hij als gastconservator maakte voor de National Gallery, kwam het besef dat er nergens een instituut is speciaal voor de illustratie. Hij richtte samen met gelijkgestemden een stichting op en dat resulteerde uiteindelijk in The House of Illustration.

Lou Loeber, illustratie in S. Franke, *Gouden Vlinders*, Blaricum, De Waelburgh, 1927.

Dit levendige instituut is gevestigd in een oude goederenhal bij King's Cross Station. The House of Illustration bedruipt zichzelf, mede door de grote museumwinkel waar producten van illustratoren te koop zijn. Naast tentoonstellingen worden er activiteiten georganiseerd voor jonge illustratoren, is er ruimte voor een illustrator-in-residence en wordt er gewerkt aan een virtueel museum. Ook moeten archieven van illustratoren een plaats krijgen. Het ultieme doel is een plek te worden waar alle illustratoren kunnen samenkomen: een ‘spiritual home of illustration’.

Een podium voor illustratie in Nederland

Ook Nederland heeft een sterkte illustratietraditie. Rie Cramer, Dick Bruna en Fiep Westendorp hebben Nederland met hun tekeningen voorgoed op de kaart gezet. Toch zijn er veel meer hele goede en vernieuwende tekenaars geweest die niet alleen voor kinderen, maar ook voor volwassenen illustreerden. Hun namen zijn niet algemeen bekend geworden. Dat komt grotendeels doordat er geen museum is geweest dat

aandacht aan hen besteedde. Er zijn maar weinig echte ‘prentenkabinetten’ in bestaande musea met een eigen tentoonstellingsruimte. Zelfs in het Rijksmuseum is die opgeheven. Illustratie is wel onderdeel van museumcollecties, maar nooit de *main focus*. Hier ligt een belangrijke kans. Ook om de dozen vol tekeningen van Harrie Geelen een bewaarplaats te bieden.

De iconen van Fiep Westendorp: Jip en Janneke.

Onder leiding van Hedy d'Ancona, voorzitter van de Fiep Westendorp Foundation, discussieerde een panel tijdens het symposium over de vraag of er zo'n plek voor de illustratie moet komen in Nederland. Dit hoeft niet per se een echt museum te zijn. Denk maar eens aan een virtueel museum, of pop-up tentoonstellingen en evenementen door het hele land. Internationale samenwerkingen bieden uitmuntende kansen om Nederland als illustratieland te propageren. Het is daarbij belangrijk, benadrukt De Bodt, dat de illustratoren van nu ook een rol hebben. Zij moeten een podium krijgen: een Nederlands Huis van de Illustratie waarin verleden met heden wordt verbonden en waarin de Nederlandse illustratie eindelijk een gezicht krijgt.

Naar aanleiding van het symposium is onder leiding van Saskia de Bodt een team samengesteld dat de mogelijkheden voor een Nederlands Huis van de Illustratie verder gaat verkennen.

Meermanno: Alice en Matena

Museum Meermanno | Huis van het boek viert van 27 juni t/m 1 november de honderdvijftigste verjaardag van *Alice in Wonderland*. In een kleine, maar fijne tentoonstelling liggen ruim zeventig uitgaven van het Engelse verhaal van Lewis Carroll dat in 1865 verscheen. De tentoonstelling, gebaseerd op een privé-verzameling, toont negentiende-eeuwse uitgaven, moderne interpretaties, de wijdverspreide

Disneyvariant en bijzondere kunstenaarsboeken waaronder van Salvador Dali. Wereldwijd zijn er duizenden versies verschenen en tal van illustratoren hebben de avonturen van Alice getekend.

Van 6 juni t/m 27 september is in het Meermanno ook een overzichtstentoonstelling te zien van het werk van striptekenaar Dick Matena (1943). Aan de hand van ruim 200 originele tekeningen en schetsen, boeken en brieven wordt Matena's veelzijdigheid, gedrevenheid en vernieuwingsdrift zichtbaar. Zijn werk varieert van humoristische jeugdstrips tot controversiële strips voor volwassenen. Zijn meest vernieuwende invloed op de stripwereld ligt in zijn bewerkingen van literaire meesterwerken.

Matena begon op zeventienjarige leeftijd bij Marten Toonder, die zijn talent onderkende en hem inzette voor zijn dagelijkse Bommel-strip. Later werkte hij voor jeugdbladen, maar tekende in de jaren zeventig ook voor een volwassen publiek in tijdschriften als Gummi, Titanic en Comics. In 1988 begon Matena met stripbewerkingen van jeugdboeken als Dik Trom en Pietje Bell. Later richtte hij zich op de literatuur voor volwassenen en vond daarvoor een nieuw genre uit: een beeldverhaal met de complete tekst van een roman. Hij maakte volgens dat stramien *graphic novels* van klassiekers als *De avonden* van Reve, *Kaas* en *Het dwaallicht* van Elsschot en *Kort Amerikaans* van Wolkers. Bij de tentoonstelling verschijnt een rijk geïllustreerd magazine van 160 pagina's à € 9,95.

Alice bij de Hartenkoningin. Gravure van John Tenniel in de eerste editie van 1865.

Museum Meermanno | Huis van het boek, Prinsessegracht 30, Den Haag 070 34 62 700 en www.meermanno.nl Geopend dinsdag t/m zondag van 11.00 tot 17.00 uur

Dali's interpretatie van Alice's ontmoeting met de Maartse Haas (1969).

Ridder van de Orde van het Gulden Vlies. Miniatuur in het handschrift *Preparationes ante missam*, fol. 45r.

KU Leuven verwerft uniek manuscript uit het Celestijnenklooster van Arenberg

De Universiteitsbibliotheek van de KU Leuven heeft op de Tefaf in Maastricht een bijzonder zestiende-eeuws manuscript verworven. Het rijk verluchte handschrift met de titel *Preparationes ante missam* werd in 1582 geschreven in het Celestijnenklooster in Heverlee bij Leuven. Tot dusver was geen enkel manuscript bekend dat daar is vervaardigd. Het klooster werd gesticht in 1521 en kwam op den duur in handen van de hertogen van Arenberg. Het raakte in verval en de manuscripten uit de bibliotheek raakten op drift. In 2002 werd op de plaats van het voormalige klooster de nieuwe Campusbibliotheek Arenberg gerealiseerd. De relicten van het klooster werden gerestaureerd en gecombineerd met een nieuw bibliotheekgebouw door de Spaanse architect Rafael Moneo.

Het manuscript is geschreven en verlucht door Petrus Angeli, een latere prior. Het is opvallend klein (100 × 65 mm), maar de monnik slaagde erin om met vaste hand een sierlijke tekst te schrijven. Hij verluchte het kleinood rijkelijk. Opmerkelijk zijn de zestien miniaturen, die telkens een volledige bladzijde innemen. Ze zijn minutieus getekend en voorzien van schitterende kleuren. Het manuscript getuigt van groot vakmanschap, in een tijd dat miniaturisten al een uitstervend ras waren.

De Universiteitsbibliotheek kon het manuscript verwerven dankzij de genereuze steun van de Amerikaanse Breslauer Foundation, die bibliotheken in de wereld ondersteunt bij de aankoop van bijzondere boeken of manuscripten. Directeur Hilde Van Kiel is verguld met de aanwinst: ‘De Leuvense Universiteitsbibliotheek heeft een dramatische geschiedenis van moedwillige vernietiging van erfgoed en ook de bezittingen van het klooster van Heverlee gingen in de voorbije eeuwen verloren. Het is geweldig dat er nu toch zo'n belangrijk manuscript is opgedoken en dat wij het met steun van velen hebben kunnen verwerven.’

Bregje Hofstede ontvangt Louis Koopman-stipendium

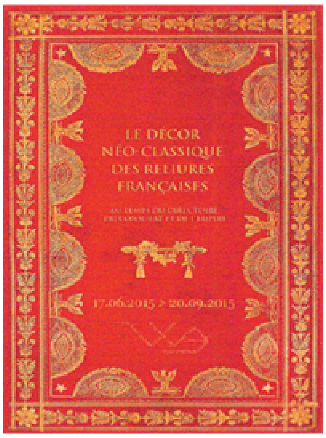
De Koninklijke Bibliotheek en de Stichting Fonds Anny Antoine/Louis Koopman hebben Bregje Hofstede het eerste Louis Koopman-stipendium toegekend om onderzoek te doen naar eigenhandig geschreven teksten in kunstenaarsboeken. Zij zal het komende jaar onderzoeken hoe auteurs en kunstenaars de beeldende mogelijkheden van handgeschreven tekst in hun boeken hebben gebruikt. Ze zal gebruik maken van boeken uit de Collectie Koopman in de KB en zal na afronding een lezing geven over haar onderzoeksresultaten. Deze collectie (zie het artikel van Paul van Capelleveen in *De Boekenwereld* 30/4) bevat voornamelijk Franstalige literatuur in bijzondere uitgaven. Sinds 2000 schaft de KB vooral kunstenaarsboeken en uitzonderlijke typografie aan.

Bregje Hofstede, foto Ilse Joliet

Jubilerende Hortus in Leiden

De Hortus botanicus in Leiden bestaat 425 jaar en organiseert samen met de Universitaire Bibliotheken Leiden een tentoonstelling. De Leidse Hortus is in 1590 opgericht door Carolus Clusius en is de oudste van Nederland. Voor Leidenaren is het tevens een groene schatkamer die een belangrijke schakel vormt in het Singelpark: het grootste aaneengesloten wandelpark van Nederland. De geschiedenis van de Hortus wordt gepresenteerd aan de hand van fraai geïllustreerde boeken, manuscripten, historische plattegronden, herbariummateriaal en portretten. Naast de vertoning van de Hortusjubileumfilm en digitaal beeldmateriaal, zijn de zeven vitrines in de compacte tentoonstellingsruimte gevuld met materiaal uit de collecties van de UB en enkele andere instituten en musea, zoals het Naturalis Biodiversity Center.

12 juni-20 september 2015, Universiteitsbibliotheek Leiden, Witte Singel 27, Leiden.



Bibliotheca Wittockiana: boekbanden in Empire-stijl

De Bibliotheca Wittockiana in Brussel is het enige museum ter wereld dat hoofdzakelijk gewijd is aan de boekbindkunst. Men bewaart er een unieke verzameling boekbanden die de ontwikkeling van de boekband toont van de Renaissance tot onze eigen tijd. Van 17 juni tot 20 september is daar een tentoonstelling te zien van boekbanden uit de periode 1790-1820. De Franse Revolutie in 1789 betekent een duidelijke stijlbreuk in de versieringen op de luxe boekband. Na de omwenteling zijn de banden geïnspireerd door de Empire-stijl, gecreëerd door de architecten Percier en Fontaine. Frankrijk krijgt een nieuwe generatie boekbinders en een nieuw soort verzamelaars ontdekt de bibliofilie. Sommigen staan dicht bij de macht, anderen behoren tot de keizerlijke of koninklijke familie, weer anderen zijn geleerden of letterkundigen. De tentoonstelling gaat vergezeld van een wetenschappelijk werk dat een woordenboek bevat van ongeveer 550 boekbinders die tussen 1790 en 1820 in Frankrijk werkzaam waren. Een zestigtal illustraties van banden uit de verzameling van de Wittockiana fleuren het werk op. Bibliotheca Wittockiana, Bemelstraat 23, Brussel; www.wittockiana.org; geopend dinsdag tot en met zondag van 10.00 tot 17.00 uur.

Summer School Amsterdam
17-28 augustus 2015

Programma-overzicht

De Leerstoelgroep Boekwetenschap en Handschriftenkunde en de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam organiseren voor de zesde keer een Summer School over de geschiedenis van het boek. Het programma is te verkrijgen op www.aanmelder.nl/summerschoolhistoryofthebook. Op die website kunt u zich ook inschrijven voor (onderdelen van) de Summer School. Hieronder volgt een overzicht van de cursussen en workshops.

Openingsborrel

17 augustus van 17.00 tot 18.30 in het Museumcafé, Bijzondere Collecties van de UvA, Oude Turfmarkt 119, Amsterdam.

Cursussen

Vier intensieve cursussen voor professionals en liefhebbers, die plaatsvinden op vijf opeenvolgende dagen.

Books on Display - Aesthetics, Materials and Requirements
Renate Mesmer (17-21 augustus; voertaal Engels)
This course will introduce students to books in exhibitions, their materials as well as other important exhibition related topics.

Archeologie van het middeleeuwse handgeschreven boek
Jos Biemans (17-21 augustus)
De cursus vormt een inleiding tot de geschiedenis, vervaardiging en vormgeving van het handgeschreven boek in de Middeleeuwen.

European Bookbinding, 1450-1820 Nicholas Pickwoad (24-28 augustus; voertaal Engels)
This course will follow European bookbinding from the end of the Middle Ages to the beginning of the Industrial Revolution.

Het boek in de handpersperiode
Paul Dijstelberge (24-28 augustus)
De cursus geeft een overzicht van het drukproces en de materiële aspecten van het op de handpers gedrukte boek.

Workshops

De workshops zijn bedoeld om onderwerpen uit de boekgeschiedenis te introduceren bij een geïnteresseerd publiek. Ze zijn praktisch van opzet.

De waarde van boek en prent
Bubb Kuyper (17 augustus)
Op welke aspecten moet je letten bij de waardebepaling van zeldzame/bijzondere boeken en prenten?

Maria Sibylla Merian: tijdgenoten en navolgers
Hans Mulder (18 augustus)
Het wetenschappelijke en artistieke werk van Merian (1647-1717) wordt vergeleken met dat van tijdgenoten als Johannes Goedaert en Albertus Seba.

Sint Nicolaas en Zwarte Piet op kinderprenten en in kinderboeken
Nico Boerma (20 augustus)
Uit prenten en boeken blijkt dat oud beeldmateriaal (Willem van Oranje, een nar te paard, Karel V) een nieuwe bestemming kreeg als Sinterklaas en zijn knecht.

Van boekblok naar boekenblog: het oude boek in de nieuwe media
Emile Schrijvers (24 augustus)
Het oude boek is alomtegenwoordig op internet - duizenden blogs, Facebook-pagina's en websites. Hoe vindt de onderzoeker een weg in dit versnipperde digitale universum?

Grafisch ontwerpen na 1945: Jurriaan Schrofer Frederike Huygen (24 augustus)
De ontwerper Jurriaan Schrofer wordt belicht aan de hand van zijn archief, dat bij de Bijzondere Collecties van de UvA berust.

Omgaan met bijzondere materialen
Jos Schrijen (25 augustus)
Boeken uit vroeger eeuwen zijn niet alleen tekstdragers, maar ook kwetsbare cultuurhistorische voorwerpen. De workshop gaat in op de oorzaken van schade door gebruik.

Grafisch ontwerpen na 1945: Wim Crouwel
Frederike Huygen (25 augustus)
Wim Crouwel is vanaf 1960 bepalend geweest voor de ontwikkeling van het grafisch ontwerpen in Nederland. De museumcatalogi die hij dertig jaar lang ontwierp tonen zijn stijl.

Verschijningsvormen van de brief
Klaas van der Hoek (26 augustus)
Een brief is de voortzetting van een gesprek met andere middelen. Een bonte verscheidenheid aan originele brieven onderbouwt die stelling.

Wijnsoorten door de eeuwen heen
Mariëlle Breukers (26 augustus)
Aan de hand van bronnen uit verschillende tijden wordt het wijnaanbod uit het verleden gereconstrueerd.

De kartering van Nederland
Peter van der Krogt (27 augustus)
De oudste kaart met Nederland dateert uit de Oudheid, al is daarop weinig meer te zien dan een paar rivieren en steden. Twee millennia cartografie in vogelvlucht.

Maaltijdordonnanties door de eeuwen heen
Marleen Willebrands (27 augustus)
Een maaltijd had vanouds geen geordende samenstelling van gerechten. Vanaf de zeventiende eeuw ontwikkelt zich een vaste structuur, culminerend in de menu's van de negentiende eeuw. In samenhang daarmee verandert de wijze van opdienen.

Brieven uitgeven
Marita Mathijsen (28 augustus)
Hoe geef je brieven uit? Ze zijn vaak slordig geschreven, nemen een loopje met de spelling en hanteren een rare interpunctie. Moet de bezorger de bron zo getrouw mogelijk weergeven of die aanpassen? Wat moet er aan toelichting bij een brief?

De drukpers - machine voor de geest
Paul Dijstelberge (28 augustus)
Aan de hand van een houten drukpers worden technische aspecten van de boekdrukkunst uiteengezet en gedemonstreerd.

Seminar Embroidered Bindings

Van 19-21 augustus vindt een driedaags seminar plaats over geborduurde boekbanden, dat wordt gehouden in de Bijzondere Collecties van de UvA, de Universiteitsbibliotheek Leiden en de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag. De voertaal is Engels. Sprekers zijn Claire Canavan (CREMS, University of York); Lieve Watteeuw (Illuminare, KU Leuven); Marike van Roon (Bijzondere Collecties UvA); Karin Scheper (Universiteitsbibliotheek Leiden); Rens Top (Koninklijke Bibliotheek, Den Haag).

Frederik Muller-lezing

De Summer School wordt afgesloten met de zesde Frederik Muller-lezing, die gehouden wordt door Arie van den Berg.
Tijd: vrijdag 28 augustus, 17.00-18.00.
Plaats: Doopsgezinde Singelkerk, Singel 452, Amsterdam. Toegang gratis.

Prijzen

Cursussen (5 dagdelen): € 250; € 150 voor Vrienden Bijzondere Collecties en € 75 voor studenten van de UvA; gratis voor studenten Boekwetenschap en Handschriftenkunde en voor medewerkers van de Bibliotheek UvA/HvA.

Workshops (1 dagdeel): € 50; € 30 voor Vrienden Bijzondere Collecties en € 15 voor studenten van de UvA; gratis voor studenten Boekwetenschap en Handschriftenkunde en voor medewerkers van de Bibliotheek UvA/HvA.

Seminar Embroidered Bindings: € 300.

U kunt zich inschrijven op
www.aanmelder.nl/summerschoolhistoryofthebook

Personalia

Cornelis Jan Aarts ontdekte dat Willem Elsschot in de eerste jaren na de Eerste Wereldoorlog veel meer artikelen voor de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* schreef dan tot op heden door bezorgers en biografen wordt aangenomen. Samen met M.C. van Etten werkt hij aan een uitgave met en over het journalistieke werk van Elsschot. *De toestand der Vlamingen* zal in het najaar van 2015 verschijnen, *si Dieu le veut*.

Jan Bos (1952) is teamleider Collectiekennis binnen de afdeling Collecties van de Koninklijke Bibliotheek. Eerder gaf hij leiding aan de Short-Title Catalogue, Netherlands. Hij is voorzitter van het Memory of the World International Register Subcommittee en lid van het Nederlands Memory of the World Comité. Hij is tevens voorzitter van de Nederlandse Boekhistorische Vereniging. Voorheen was hij onder meer Secretaris van het Rare Books and Manuscripts Standing Committee van IFLA. Jan Bos studeerde Nederlands in Leiden en Boek- en Bibliotheekwetenschap in Amsterdam en publiceerde vooral over boekhistorische onderwerpen.

Frits Booy (1942) is schrijver, neerlandicus en sinterklaaskenner. Als boekhistoricus is hij gespecialiseerd in kinderboeken.

Wim Brands (1959) werkte na de School voor de Journalistiek als verslaggever voor onder meer het *Leidsch Dagblad* en *Vrij Nederland*. Maakt sinds jaar en dag boekenprogramma's voor de VPRO. Recent verscheen van hem de dichtbundel *'s Middags zwem ik in de Noordzee*. Hij is sinds februari 2015 gastschrijver van de Artisbibliotheek en werkt aan een boek over die vermaarde boekenverzameling.

Paul van Capelleveen is conservator moderne bijzondere gedrukte werken bij de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag, redacteur van *Quaerendo* en *De Boekenwereld*, schrijver van een wekelijks blog over de Engelse boekkunstenaar Charles Ricketts en initiator van een website over Nederlandse boek- en prentverzamelaars.

Kjell Corens is historicus met een bijzondere interesse voor lokale geschiedenis, heraldiek en Scandinavië. Hij is werkzaam als archivaris op het Leuvense universiteitsarchief en was betrokken bij diverse tentoonstellingen en publicaties over de geschiedenis van de universiteit.

Mark Derez is als archivaris verbonden aan de Leuvense universiteitsbibliotheek. Hij werkte mee aan publicaties over de geschiedenis van de universiteit (gebouwen, studenten, bibliotheek) en van het oude landgoed Arenberg. Hij publiceerde ook over de Eerste Wereldoorlog en was van nabij betrokken bij de vele herdenkingen in 2014.

Henk W. Gianotten is auteur van boeken en artikelen over grafisch ontwerp, reproductie en druktechnieken. Hij werkte in verschillende technische en managementfuncties bij Tetterode/Lettergieterij Amsterdam, was zelfstandig adviseur en schreef o.a. voor *BNO Vormberichten, Items, Graficus, Grafisch Nieuws, PrintMatters* en *Publish*. In 2003 werd hem de Grafische Cultuurprijs toegekend voor zijn intermediaire rol tussen ontwerpers en drukkers.

Arnon Grunberg is schrijver en medewerker van *De Boekenwereld.*

Frans A. Janssen (1939) is emeritus hoogleraar Boek- en Bibliotheekgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. Hij houdt zich bezig met de geschiedenis van typografische technieken, van grafische vormgeving en van het verzamelen van boeken. Hij publiceerde over die onderwerpen vele artikelen en boeken als *Zetten en drukken in de achttiende eeuw* (1982), *Technique and design in the history of printing* (2004) en *Goud en koper in de boekenwereld* (2008). Een door hem geleide werkgroep bouwde een reconstructie van een houten drukpers uit de zeventiende eeuw, die in de Universiteit van Amsterdam staat opgesteld.

Joseph Plateau grafisch ontwerpers is gevestigd in Amsterdam en bestaat sinds de oprichting in 1989 uit Eliane Beyer, Wouter van Eyck, Peter Kingma en Rolf Toxopeus. Het bureau heeft een grote verscheidenheid aan opdrachtgevers, van wie het merendeel afkomstig is uit sectoren als kunst, cultuur en beleid. Sinds 2012 verzorgt Joseph Plateau de vormgeving van *De Boekenwereld.*

F.J. (Frits) Hoogewoud was tot 2005 adjunctconservator van de Bibliotheca Rosenthaliana, publiceerde op het gebied van bijbelvertaling, joodse studies, het in de Tweede Wereldoorlog geroofde boek en het joodse exlibris, tevens initieerde hij tentoonstellingen in Nederland en Duitsland.

Norbert Moermans studeerde archeologie aan de Leuvense universiteit en is werkzaam als ambtenaar. Zijn belangstelling gaat uit o.a. naar de geschiedenis van de boekhandel en het antiquariaat in de 19de en 20ste eeuw. Kort geleden is hij aangetreden als voorzitter van de Vereniging van Antwerpse Bibliofielen.

Hans Mulder (1961) is conservator van de Artis Bibliotheek van de Universiteit van Amsterdam. Hij studeerde geschiedenis aan de Universiteit Utrecht, alwaar hij tot 2011 werkte als conservator gedrukte werken en docent geschiedenis van het gedrukte boek. Hij was voorzitter van Blue Shield Nederland (het Rode Kruis voor cultureel erfgoed), Secretary General of the Association of National Committees of the Blue Shield en voorzitter van de Nederlandse Boekhistorische Vereniging.

Boris Rousseeuw (1959) is freelance journalist. Hij schreef boeken over uiteenlopende onderwerpen als de schrijver Willem Elsschot (1986), de boekbinder Laurent Peeters (1990), de lettergieter Jan Baptist Van Wolsschaten (1996) en de bevrijding van Antwerpen in 1944 (2004). Zijn jongste boek, *Blijven ademen* (2012), bevat verhalen van ambulanciers en spoedartsen. Hij werkt aan een boek over de Antwerpse antiquaar Jan Baptist Schoepen.

Henk Slechte is historicus. Hij werkt als gastconservator en redacteur van tentoonstellingen en catalogi, en publiceert daarnaast over lokaal-, economisch- en cultuurhistorische onderwerpen. In *De Boekenwereld* heeft hij onder meer artikelen gepubliceerd over makers van politieke prenten, bijzondere en onbekende bibliotheken, en verzamelaars van boeken en prenten. In 2010 verschenen van hem *Marius Bauer als kritisch kunstenaar* en de *Geschiedenis van Deventer.* In 2013 was

hij mederedacteur en mede-auteur van de bundel *Twee eeuwen Nederlanders in Sint-Petersburg. De Hollandse kerk als sociaal en religieus middelpunt.*

Reinder Storm is conservator Kaarten en Atlassen bij de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.

Sytze van der Veen is historicus en eindredacteur van *De Boekenwereld.*

Anne Verbrugge is als kunsthistorica verbonden aan de Dienst Kunstpatrimonium van de KU Leuven. Als conservator en secretaris van de Commissie Actuele kunst KU Leuven publiceerde zij over de kunstverzamelingen van de universiteit, met bijzondere belangstelling voor de textielcollectie en de etnografische collectie. Ook heeft zij onderzoek verricht over de families Arenberg en Spoelberch en hun kunstpatronage.

Garrelt Verhoeven is sinds begin dit jaar hoofd Erfgoed en Cultuur van de Universiteitsbibliotheek van de KU Leuven. Eerder was hij hoofdconservator van de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.

Chris Vermaas (1958) is grafisch vormgever. Na een jarenlang verblijf in de Verenigde Staten en Mexico keerde hij terug naar Nederland en richtte samen met partner Chin-Lien Sen het ontwerpbureau 'Office of CC' op. Hij is docent aan de Universiteit van Twente, aan de Hogeschool ArtEz in Enschede en de Plantijn Academie in Antwerpen. Hij publiceert regelmatig over grafische vormgeving in bladen als *Eye Magazine, Morf* en *Items.*

Lieve Watteeuw is kunsthistoricus en conservatorrestaurator van grafisch materiaal. Ze is verbonden aan de Faculteit Letteren / Illuminare - Studiecentrum voor Middeleeuwse Kunst en de Faculteit Theologie en Religiewetenschappen van de KU Leuven.

Maartje De Wilde is literatuurhistorica, ze studeerde en promoveerde aan de Universiteit Antwerpen. Ze doceerde historische Nederlandse letterkunde aan de universiteiten van Antwerpen en Amsterdam (UvA). In het najaar 2014 was ze projectleider van de tentoonstelling *Heilige Boeken. Jodendom, christendom, islam* die in de Antwerpse Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience te zien was en nu werkt ze mee aan de organisatie van en communicatie over de tentoonstelling *Boeken onder vuur* te Leuven.

Daphne Wouts (1990) studeerde kunstgeschiedenis en boekwetenschap aan de Universiteit Leiden. Zij werkt momenteel aan de uitbreiding van de STCN bij het Rijksmuseum in Amsterdam.

[Nummer 3]

Dirk Jansz van Santen, ‘meester-afsetter’
Truusje Goedings

‘De productie van de geschapen werelt uyt Gods eeuwigen raad’, gegraveerd door Romeyn de Hooghe en afgezet door Van Santen. Toegevoegde kaart in *Biblia, dat is de gantsche H. Schrifture...*, Dordrecht/Amsterdam 1682. Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam (Band 5C4).

‘Eerst versint, dan beghint’

Het aanbrengen van kleur op prenten en kaarten gebeurde tot in de negentiende eeuw vrijwel uitsluitend met de hand. Dit werk werd gedaan door ‘const- en caertafsetters’, gewoonlijk naamloze ambachtslieden. De uitblinker onder hen, letterlijk zowel als figuurlijk, was Dirk Jansz van Santen (1637-1708), een van de weinigen die de anonimiteit wist te doorbreken. Van Santen was een meester-afzetter, onovertroffen in het verluchten of afzetten. Hij was niet alleen een nauwgezet vakman die zich grondig documenteerde, maar ook een colorist met grote artistieke kwaliteiten. Evenmin als zijn collega's signeerde Van Santen zijn werk, maar tijdgenoten wisten zijn luxe afgezette, met goud gehoogde kaarten en prenten feilloos te herkennen. Men was het erover eens dat zijn ‘gelycke noyt by yemant gesien kan worden’. Van Santen werd niet alleen boven zijn vakgenoten gesteld, maar ook boven schilders als Van Goyen, Rembrandt, Van Ostade en Vermeer - in ieder geval wat betreft de bedragen die destijds voor zijn beste werk werden neergelegd.

‘Sibille Europeane’. Het vroegst aan Van Santen toegeschreven werk zijn de ingekleurde gravures in P. Stommels van Coelen, *De Prophecien van de Twelf Sybillen*, Reess 1583. De uitgever was Dirck Wylicx van Santen, mogelijk een voorvader. Streekarchief Midden-Holland. Gouda.

Van Santen en zijn vakgenoten hadden de tijd mee. In de tweede helft van de zeventiende eeuw zetten Amsterdamse drukker-uitgevers als Blaeu, Janssonius en De Wit met hun uitgaven een kwaliteitsstandaard voor zorgvuldig gedecoreerde, afgezette en gebonden atlassen en boeken, die werden verspreid van Rome tot Moskou en van Zweden tot China. Binnen de Republiek was een koopkrachtige bovenlaag ontstaan die geld kon en wilde besteden aan luxueus ingekleurde grafiek. De afzetters kregen prachtige stukken onder handen, zoals meerdelige atlassen, geïllustreerde bijbels en prentalbums. De kwaliteit van de inkleuring was ingedeeld naar vaktechnische categorieën en kon variëren van heel eenvoudig of functioneel tot ‘superfeijn’ afgezet: vol in de kleur en gehoogd met goud en zilver. Vaak is het aan de inkleuring te danken dat deze stukken de eeuwen overleefden en bewaard bleven.

Biografische fragmenten

Over het leven van Dirk Jansz van Santen is weinig bekend. Hij werd in 1637 geboren als zoon van de Amsterdamse boekverkoper Jan Jansz van Santen, die sinds 1653 een pand bewoonde aan het Oudezijds Kerkhof, tegenwoordig het Oudekerksplein nr. 54, In dit huis, vermoedelijk ook een winkel, heeft Dirk Jansz het grootste deel van zijn leven doorgebracht. Mogelijk is hij leerling en gezel geweest bij een meester-afzetter, want zonder zo'n leertijd kon hijzelf geen meester worden. Vermoedelijk nog uit zijn leertijd in de jaren vijftig stamt een van de vroegste werken die aan hem kunnen worden toegeschreven: een boekje in klein folio met een afgezette reeks gravures van twaalf sybillen, allegorische dames met voorspellende gaven.

rechts
Uitnodiging voor de begrafenis van Van Santen, in *Biblia, dat is de gantsche H. Schrifture...*, Dordrecht / Amsterdam 1682. Deze Bijbel bevat veel toegevoegde prenten en is geheel afgezet door Van Santen. Bijzondere Collecties van de UvA (Band 4A5).

Op 6 januari 1675 ging ‘Dirck Jansen van Santen, kaartofsetter oudt 37 Jaren after de oude kerk’ - woonachtig dus in zijn ouderlijk huis - in ondertrouw met de acht jaar jongere Jannetje Martens uit Nijmegen, die op hetzelfde adres woonde. Het echtpaar vestigde zich aan de Spiegelgracht en kreeg daar vijf kinderen, die allen jong stierven. Rond 1682, na de dood van vader Van Santen, betrok het gezin voorgoed het huis aan het Oudekerksplein. In 1684 was Van Santen ziek en liet hij met zijn vrouw Jannetje een testament opmaken, waarin hun enige zoon Jan, gedoopt op 22 augustus 1683, tot erfgenaam

werd benoemd. Op 12 december 1687 werd nog een dochtertje gedoopt en een jaar later, op 23 november 1688, werd een niet met name genoemd kind begraven. Verder doen de archieven er het zwijgen toe.

We weten alleen dat Van Santen in 1708, 71 jaar oud, werd begraven. Een uitnodiging voor zijn begrafenis is teruggevonden in een grote, onmiskenbaar door hemzelf verluchte ‘Keurbijbel’, in 1682 uitgegeven door Hendrick en Jacob Keur in Dordrecht. Naast de zes gebruikelijke kaarten bevat deze prachtig afgezette Bijbel enkele andere, zoals Ortelius' kaart van Abrahams omzwervingen, en een groot aantal toegevoegde prenten. Helaas is nooit duidelijk geworden via welke familielijnen deze Bijbel op Van Santen is te herleiden.

De kunst had de meester-afzetter erkenning en roem gebracht, maar geen rijkdom - voor de belasting werd hij opgegeven als ‘onvermogend’. Jannetje overleefde haar man 21 jaar en stond eveneens te boek als onvermogend. Volgens het begraafregister van de Weeskamer liet zij een minderjarig kleinkind na, waarvan de naam niet bekend is.

Atlas Van der Hem

Wel is bekend is dat Van Santen lange tijd werkte voor Laurens van der Hem (1621-1678), een vooraanstaand katholiek, advocaat, geldschieter en verzamelaar. Tijdgenoten als de Frankfurter reiziger en bibliofiel Zacharias Konrad von Uffenbach en de genealoog Pieter van Brederode maken in hun werk melding van deze relatie. Van Santen moet tussen 1665/8 en 1678, misschien zelfs langer, voor Van der Hem hebben gewerkt, ongeveer van zijn dertigste tot na zijn veertigste.

Naast een omvangrijke bibliotheek en prentverzameling bezat Van der Hem een fameuze *atlas factice* - een atlas waaraan hij prenten en kaarten toevoegde en die hij gedurig uitbreidde. Van der Hems verzamelaarsatlas was gebaseerd op de elfdelige *Atlas Maior* van Joan Blaeu (1662) en groeide uit tot 46 delen en vier supplement-delen met in totaal meer dan tweeduizend kaarten, prenten en tekeningen. Volgens Uffenbach werkte Van Santen ‘viele Jahre lang vor sich allein in seinem Hause’ aan de inkleuring van de atlas en de prentalbums van Van der Hem. De rijke verzamelaar spaarde kosten noch moeite voor zijn project. Hij bezorgde Van Santen jaren achtereen de kostbaarste pigmenten, waaronder het bijna onvindbare ultramarijn, karmijnlak en goud en zilver van hoge kwaliteit. Van Santen paste deze materialen toe op een ongekend luisterrijke, inventieve en tevens strakke en verfijnde manier.

‘Perigrinatie ofte veertich-iarige Reyse der Kinderen Israëls’. Door Van Santen ingekleurde kaart in *Biblia, dat is de gantsche H. Schrifture...*, Dordrecht / Amsterdam 1682. Bijzondere Collecties van de UvA (Band 4A5).

onder
Jan Muller naar H. Aldegrever, portret van Jan van Leiden, in 1534-35 ‘koning’ der Wederdopers in Münster. De door Van Santen afgezette prent is toegevoegd in Christoffel van Sichem, *Historische beschrijvinge ende offbeeldinge der voorneemste hooft ketteren*, Amsterdam 1608. Bijzondere Collecties van de UvA.

Van Santens gebruik van kleur is vrijer, zelfbewuster en verfijnder dan andere afzetters. Bij voorkeur paste hij kleurcombinaties toe die overeenkwamen met zijn associaties bij het onderwerp. De toon van zijn kleuren is afgestemd op het goud dat hij rijkelijk gebruikte. Variatie in kleur, ook van randen en omlijstingen van kaarten en afbeeldingen, is kenmerkend voor zijn stijl. Hij voegde elementen toe aan de grafiek, zoals patroontjes en bloemmotieven in kleding en adering in stenen. De grenslijnen van gebieden benutte hij decoratief in het geheel van een kaartbeeld, met twee of drie opvallende kleuren, soms nog geaccentueerd door een gouden lijntje. Hij paste tegelijk transparante en dekkende kleuren toe in gemengde en ongemengde tinten. Hij werkte contrastrijk over het gehele vlak van een kaart of voorstelling, waarbij hij de

licht-donker contrasten van de grafiek zelf wist op te lossen in kleuren. Donkere vlakken in schaduwpartijen, in de plooien van kleding of in het 'repoussoir' - de voorgrond van een landschap - bewerkte hij met een karakteristiek, glanzend vernis zodat de donkere kleur oplichtte.

Door Van Santen ingekleurde gravures uit twee uitgaven van *De Ystroom* van Antonides van der Goes. Links de editie van 1671 (Draiflessen Collection, Mettingen); rechts die van 1685, in de *Gedichten van J. Antonides vander Goes* (Koninklijk Bibliotheek, Den Haag).

Van Santen onderscheidde zich ook van zijn vakgenoten door zijn rijkelijke toepassing van schelpgoud ofwel gewreven bladgoud, waarbij hij fijnzinnig en vaardig te werk ging. Op kaarten gebruikte hij niet alleen goud voor versierende motieven, opschriften, cartouches en wapens, maar verwerkte het ook op een decoratieve manier in de kaart zelf. Zo gebruikte hij goud voor de puntjes die steden markeerden, bewerkte hij soms plaatsnamen met goud of voegde gouden randen toe aan landsgrenzen en eilanden. Hij bedacht inventies die niet in de gravure voorkwamen, zoals gouden sterren en kledingmotieven. Niet alleen de prenten en kaarten van een uitgave werden verguld, maar vaak ook de inhoudsopgaven, gedrukte sierranden of fleurons, titelpagina's, initialen en openings- en sluitvignetten.

Daarnaast bracht hij eenheid in het uiteenlopende, deels al gekleurde materiaal dat Van der Hem voor de atlas selecteerde. Dat deed hij door knippen, vouwen, plakken, bijtekenen en schilderen. Gemonteerde prenten en tekeningen voorzag hij zo subtiel van kaders, vaak in goud en zwart, dat ze haast onzichtbaar met het blad vergroeiden.

Van Santens werk aan de Atlas Van der Hem is letterlijk en figuurlijk zijn *magnum opus*. Barokke overdaad paarde hij aan klassieke soberheid, een vrije hand en inventiviteit aan strakheid en precisie. Van Santen was Van der Hems troef, waarmee hij zijn verzameling op een hoger plan tilde en anderen de loef afstak. Omgekeerd zal Van der Hems omgeving Van Santen hebben geïnspireerd. Zo was zijn opdrachtgever een vroege verzamelaar van Aziatische miniaturen, met sprekende, fijn aangebrachte kleuren, royaal gehoogd met goud en zilver - een werkwijze die Van Santen zeker zal hebben herkend.

Van der Hems verzameling was een van de bezienswaardigheden van Amsterdam, niet in het minst dankzij Van Santens decoratie. Tot de vele hooggeplaatste buitenlandse bezoekers behoorden de Medici's, groothertogen van Toscane. Zij boden

- vergeefs - het destijds astronomische bedrag van *f*30.000,- voor het gebonden gedeelte (33 delen) van de Atlas. Een dergelijke som stond in geen enkele verhouding tot de inkomsten van de afzetter. Van der Hem zal Van Santen tegen een goed aanbod in dienst hebben genomen, maar veel meer dan het loon voor een geschoolde ambachtsman, zo'n *f*350,- per jaar, zal dat niet zijn geweest. Toch is uit de lange duur van de relatie af te leiden dat Van Santen er tevreden mee was. Toen Van der Hem in 1678 overleed, waren de Atlas en albums nog niet klaar. Vermoedelijk bleef Van Santen nog enige tijd doorwerken, onder supervisie van de weduwe - zij stierf in 1697 - en dochter Agaath (†1712). De laatste was zeer betrokken bij de Atlas en liet in de vijfde band haar sporen na, in de vorm van een fraai ingekleurde en goudgehoogde tekening van het familiewapen met een zwaan. Wellicht bracht Van Santen haar de ‘verlichterie-kunde’ bij - inclusief het kerndevies ‘Eerst versint, dan beghint’, dat zij van hem overnam en in gouden lettertjes in een zwierige banderolle onder het wapen schilderde.

Andere opdrachtgevers en verzamelaars

Bronnen ontbreken voor de wijze waarop Van Santen zijn werk organiseerde, na deze langdurige relatie met de Van der Hems. Het meest aannemelijk is dat hij een prentenwinkel dreef op het Oudekerksplein, waar hij zijn afgezette kaarten en prenten aan de man bracht. Zijn lidmaatschap van het Amsterdamse Sint Lucasgilde - hij staat geregistreerd in 1688 - wijst in die richting, want kunstverkopers moesten daarvan lid zijn. Een andere aanwijzing komt van Uffenbach, die tijdens zijn bezoek aan Amsterdam in 1711 meteen naar een 'Kupfer-Winkel gegen der Oude Kerk über' ging; hij had gehoord dat in deze prentenwinkel codices met geschilderde versieringen uit de collectie van Van der Hem te koop waren, maar 'sie waren aber schon hinweg'. Uffenbach doelde waarschijnlijk op de winkel van Van Santen achter de Oude Kerk, die na zijn overlijden in 1708 werd voortgezet door zijn weduwe Jannetje. Van Santen zal in zijn winkel ook de opdrachten hebben aangenomen van particulieren en boekverkopers die hem wisten te vinden voor zijn specialiteit - het luxueus afzetten van atlassen, prentalbums en bijbels.

Van Santen onderhield wellicht vaste relaties met één of meer uitgevers-boekverkopers die geïllustreerde boeken ter kleuring bij hem uitbesteedden. Kees Gnirrep deed onderzoek naar de mogelijke band tussen Van Santen en de schrijver-uitgever Willem Goeree (1635-1711). Harde bewijzen daarvoor vond hij niet, maar zijn onderzoek leverde wel op dat Van Santen tussen omstreeks 1683-1690 foliobijbels verluchtte met behulp van modelprenten. Met zulke voorbeelden kon hij aan elke uitgever identiek gekleurde prenten leveren.

Atlassen, bijbels, prentalbums en boeken die door Van Santen waren geïllumineerd behoorden al tijdens zijn leven tot de pronkstukken van verzamelaars en bibliofielen. Behalve Van der Hem waren dat onder meer de Amsterdamse burgemeester en onderzoeker Nicolaas Witsen (164-1-1717), de jonggestorven student Cornelis Nicolai (1674-1698), de doopsgezinde dominee en torrenverzamelaar Joannes Houbakker (1685-1715) en de oriëntalist en hebraïst Adriaan Reland (1678-1714).

Witsen bezat een door Van Santen afgezette elfdelige *Atlas Maior* van Blaeu, die tot dusverre niet is teruggevonden. De bibliomaan Cornelis Nicolai, die op 24-jarige leeftijd stierf, liet een imposante bibliotheek na met onder meer een door Van Santen afgezet exemplaar van de *Gedichten van J. Antonides vander Goes*, waaronder *De Ystroom*. Van het lange dichtwerk *De Ystroom* zijn twee door Van Santen afgezette edities met dezelfde illustraties getraceerd, respectievelijk uit 1671 en 1685. Bij vergelijking is goed te zien dat hij bij herhalingen varieerde van kleur: in het ene exemplaar is de uitgangskleur rood, in het andere blauw.

Al was dominee Johannes Houbakker vermoedelijk minder vermogend dan andere verzamelaars, hij was wel de trotse bezitter van een door Van Santen afgezette en met goud gehoogde Keurbijbel van 1686 in twee banden. Aan deze Bijbel zijn in totaal 130 prenten en kaarten toegevoegd. Naast de zes gebruikelijke kaarten bevat dit exemplaar onder meer Ortelius' kaart van Abrahams omzwervingen in een sierrand met 12 medaillons, een grote uitvouwprent van de bouw van Salomo's tempel en talrijke andere prenten op klein tot groot formaat. Deels zijn deze afkomstig uit het *Theotrum Biblicum* van Claes Jansz Visscher (1643 e.v.), zoals de zesdelige reeks over Jephta die zijn dochter aan God moest offeren in ruil voor zijn overwinning op

de Ammonieten. Van Santen heeft dit verhaal met grote inleving geïllumineerd, waarbij hij het meisje dat wordt geofferd een witte lijkkleur gaf.

De oriëntalist Adriaan Reland, hoogleraar in Harderwijk en later in Utrecht, bezat een negentiendelige verzamelatlas die was afgezet door Van Santen. De verzamelaar Gerard Meerman (1722-1771) kocht deze in 1761 uit het bezit van Relands zoon Johan Hubert, met als gevolg dat de Atlas Relandus sinds lang deel uitmaakt van de collectie van het Haagse Museum Meermanno. Deze atlas factice bevat de elfdelige *Atlas Maior* van Blaeu, vijf Italiaanse en twee Nederlandse stedenboeken van Blaeu, alle in de Latijnse editie, en de *Zee-atlas ofte Water-wereld* uit 1676 van Pieter Goos. Het *Atlas Maior*-deel is een latere uitgave van de opvolgers van Joan Blaeu en vermeerderd met 136 kaarten van Visscher, De Wit en Allard.

linkerpagina **Jephta komt thuis na zijn overwinning op de Ammonleten. Hij heeft God beloofd het eerste wat hij ziet te offeren - en dat is zijn dochter. Op de onderste afbeelding wordt het offer voltrokken (Richteren 11-12).** ***Biblia, dat is de gantsche H. Schrifture...*****, Dordrecht/ Amsterdam 1686. Universitaire Bibliotheken Leiden (20082 G-1)**

In een bewaard gebleven notitie schreef Meerman

dat deze atlas ooit voor *f* 2000,- was gekocht in de winkel van Blaeu en ten geschenke was gegeven aan Reland. Hijzelf betaalde *f* 415,- voor de atlas, die volgens hem vooral aan de versiering van de 'artifex eximius Theodorus van Santen' zijn waarde ontleende. Van Santen heeft deze grote atlas luxueus afgezet en gebruikte goud in kaarten, titelprenten, initialen en wapenschilden. In enkele delen zijn alle vignetten en sierinitialen afgezet en goudgehoogd.

Ook de Amsterdamse koopman Dirk van der Hagen (1645-1710) stelde een vierdelige verzamelaarsatlas samen, met in totaal ongeveer vierhonderd kaarten en prenten die door Van Santen waren afgezet. Sinds 1887 is de Atlas Van der Hagen een van de pronkstukken van de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag. Zulke monumentale atlassen waren natuurlijk alleen weggelegd voor rijke verzamelaars. Van Santens werk lag echter ook binnen het bereik van de minder bemiddelde liefhebber, bijvoorbeeld in de vorm van emblemata- of dichtbundels met een ingekleurde titelprent of losse prenten of kaarten, Van zulke boekjes duiken geregeld exemplaren op die Van Santen wellicht onder handen heeft gehad. Van de los verkochte prenten en kaarten die door hem werden afgezet is vrij wet niets bewaard gebleven. De losse bladen die nu nog in de handel circuleren zijn helaas meestal afkomstig uit gesloopte bijbels of atlassen.

Werelderfgoed

In de achttiende eeuw groeide Van Santens reputatie uit tot internationale vermaardheid. Zijn werk werd op veilingen gekocht door vooraanstaande Europese verzamelaars als Eugenius van Savoye. Zij stuurden agenten om kritische beschrijvingen te maken en te bieden of zaten zelf in de zaal. Prins Eugenius kocht *en bloc* de vijftigdelige, geheel door Van Santen verzorgde Atlas van Laurens van der Hem, die in 1730 in Den Haag werd geveild door diens erven. Met *f* 21.000,- was Eugenius de hoogste bieder.

Nadien raakte Van Santens werk, gekoesterd maar ook verborgen in privébibliotheken, langdurig uit het zicht. Die onzichtbaarheid was ook te wijten aan het negentiende-eeuwse idee dat handmatig aangebrachte kleur de oorspronkelijke grafiek niet verrijkte, maar juist aantastte: 'printen beverven' kwam neer op 'printen bederven'. Hoewel Van Santen en anderen het tegendeel bewijzen - en het vaak aan hun werk is te danken dat albums en atlassen integraal bewaard zijn gebleven -, is deze opvatting in kringen van prentkundigen en historisch geografen nooit helemaal verdwenen.

Pas in de twintigste eeuw kwam er opnieuw de aandacht voor Van Santens werk, dankzij een publicatie van de Oostenrijker Karl Ausserer in 1929. Hij wijdde een uitvoerig artikel aan de Atlas Blaeu-Van der Hem, die via de erven van prins Eugenius in bezit was gekomen van de Österreichische Nationalbibliothek in Wenen. Ausserer maakte gebruik van een exemplaar van de veilingcatalogus uit 1730, die Van Santens bijdrage aan het geheel en aan afzonderlijke bladen benadrukte. Dat was cruciaal, want in de vijftig delen van de Atlas is Van Santens naam nergens te vinden.

Zo werd de Atlas Van der Hem een stilistisch ijkpunt voor het onderzoek naar het werk van Van Santen. Nederlandse pioniers in deze speurtocht waren Herman de la

Fontaine Verwey (1903-1989) en in zijn voetspoor Kees Gnirrep (1940-2014), die een tiental door Van Santen afgezette titels wisten achterhalen. Dankzij hun inspanningen kwamen de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam in het bezit van een Keurbijbel, een Elzevierbijbel en een in fraai perkament gebonden exemplaar van Lambert Hortensius' *Oproer der Wederdoperen* (Enkhuizen 1624), naar later bleek afkomstig uit de collectie Van der Hem. De schrijfster van dit artikel bouwt voort op het werk van deze voorgangers.

Het onderzoek naar Van Santen is geheel in overeenstemming met een uitspraak van de geograaf Bruzen de la Martinière, in diens voorwoord van de veilingcatalogus van de Atlas Van der Hem (1730). Hij is vol lof over de ‘rijke en briljante’ wijze waarop de kaarten waren geïllumineerd en de cartouches als miniaturen waren afgezet, om daaraan toe te voegen: ‘Al deze versieringen zijn van de hand van de bekende Van Santen, die hierin heeft geëxcelleerd; en alleen al zijn naam is voldoende reden om de werken die onder zijn handen zijn geweest terug te laten zoeken.’ Het zou de auteur van *Le grand dictionnaire géographique et critique* (1726) niet hebben verbaasd dat zijn advies drie eeuwen later nog steeds van kracht is. Noch dat de Atlas Van der Hem in 2004 werd uitgeroepen tot Werelderfgoed van de UNESCO - een status die hij niet in de laatste plaats te danken heeft aan de illuminatie van de mee ster-afzetter uit Amsterdam.

Truusje Goedings is gastconservator van de tentoonstelling ‘Dirk Jansz van Santen en de kleuren van de Gouden Eeuw’, die vanaf 28 oktober 2015 te zien is bij de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam. Tevens is ze de schrijver van ‘*Afsetters en meester-afsetters’ De kunst van het inkleuren 1480-1720*, dat in samenhang met de tentoonstelling verschijnt.

***rechts* Door Van Santen geïllumineerd sluitvignet van *Biblia, dat is de gantsche H. Schrifture...*, Dordrecht/ Amsterdam 1682. Bijzondere Collecties van de UvA (Band 5C4).**

Zie ook

Karl Ausserer, ‘Der Atlas Blaeu der Wiener Natlonal-Bibliothek’, *Beiträgezvr historische Geographie*, Leipzig 1929, p. 1-40

H. de la Fontaine Verwey, *Uit de wereld van het boek*, 4 delen, Amsterdam/'t Goy 1979-82, i.h.b.dl. III, p. 193-225

W.K. Gnirrep, ‘Dirk Janszoon van Santen en een liefhebber der joodse oudheden’. *Jaarverslogen van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap* (1986), p. 51-64

W.K. Gnirrep, A. Offenberg en A. den Hollander, *De weergaloze Van Santen*, Amsterdam 2000

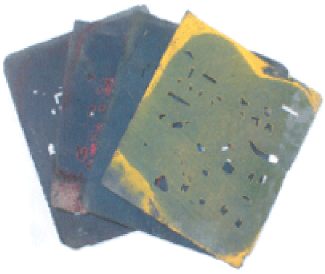
T. Goedings, *A composite atlas colaured by Dirk Jansz, van Santen*, Geldrop 1992

G. Goedings, ‘Dirk Jansz, van Santen and the colouring of the Atlas of Laurens van der Hem’, in: K. van der Horst (ed.), *The Atlas Blaeu-Van der Hem*, Houten 2011, p. 101-154

De kleuring van kinder- en volksprenten, 1675-1900
Nico Boerma en Aernout Borms

Linkerapagina **Wed. Bontamps, 'Lam Gods', sjabloonkleuring. De zichtbaarheid van de voorstelling is voor een deel opgeofferd aan de stralende kracht van de kleuring. Duidelijk is te zien dat de kleuren door onnauwkeurige plaatsing van de sjablonen soms verschoven zijn. De afgebeelde prenten bij dit artikel zijn afkomstig uit de collectie Boerma /Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.**

Kinder- en volksprenten behoren als drukwerk tot het massagoed.[1] Ze werden op de goedkoopst mogelijke manier geproduceerd om het beoogde publiek, kinderen uit alle lagen van de bevolking en volwassenen met bescheiden middelen, te bereiken. Alleen als we daarvan uitgaan, kunnen we de kleuring van kinder- en volksprenten begrijpen. Dit artikel behandelt de kosten van de kleuring in het kader van de totale productiekosten van een prent, daarna de verschillende technieken van kleuring en als afsluiting de appreciatie van deze prenten bij bezitters en beschouwers in het verleden en heden.



Sjablonen voor het kleuren van prenten. Collectie Historische Drukkerij Turnhout.

Kosten

Hoewel het kleuren van kinder- en volksprenten bedoeld was om ze aantrekkelijker te maken, werd naar onze mening de meeste zorg besteed aan een goedkope productie. De verkoopprijs van zulke prenten mocht de twee duiten-overeenkomend met een ‘oortje’ of een kwart stuiver - niet te boven gaan.[2] Wij houden ons hier alleen bezig met het kleuren van houtsneden. Gekleurde litho's werden in Nederland en België pas in grote hoeveelheden en dus goedkoop gedrukt vanaf omstreeks 1870. Kopergravures zijn altijd duurder geweest dan houtsneden door hogere papier- en drukkosten; ze worden niet tot de kinder- en volksprenten gerekend en kregen een bijpassende duurdere kleuring.

Met houtblokken konden grote aantallen prenten gedrukt worden, omdat deze goed bestand zijn tegen langdurig gebruik. Zij gingen vaak een eeuw of langer mee. Hierin speelt ook mee dat uitgevers van populair drukwerk geen hoge eisen stelden aan de staat van het houtblok en aan drukkwaliteit. Ook als het houtblok wormstekig was geworden, werd er nog volop mee gedrukt. In zo'n geval staan op de afdruk ronde witte puntjes van de gaatjes die de houtworm heeft gemaakt. Het papier voor dit soort prenten was van de goedkoopste kwaliteit waarmee gedrukt kon worden. De grondstof bestond uit lompen van katoen en linnen die in de molen vermalen werden tot een brei, waaruit met een zeef een blad papier geschept werd. Dit papier is erg sterk en heeft geen last van verzuring.[3]

De prijzen die uitgevers voor doorsnee houtsneden in rekening brachten zijn vanaf het laatste kwart van de achttiende eeuw redelijk bekend. Ongekleurd kostten zij *f* 2,40 per riem (overeenkomend met 480 prenten), een prijs die in de negentiende eeuw opliep tot *f* 3.- à *f* 3,25. Gekleurde prenten waren 20 tot 25 cent per riem duurder, met een uitschieter van 50 cent voor prenten van de firma Sijthoff te Leiden.

De kostenopzet achter de detailhandelsprijs valt te reconstrueren dankzij de studie van Patricia Vansummeren over de firma Brepols in Turnhout, waarvan het archief in belangrijke mate bewaard is gebleven. Deze geldt voor de periode dat Brepols alleen met de handpers zijn prenten drukte, namelijk de eerste helft van de negentiende eeuw. Aangenomen mag worden dat de kosten in grote lijnen overeenkomen met die van kinderprentenuitgevers uit de zeventiende en achttiende eeuw.

De kosten voor het papier blijken 55 tot 65 % van de kostprijs van een prent uit te maken. Het papier waarmee Brepols drukte moest zo goedkoop mogelijk zijn, maar tegelijk moest het goed verlijmd worden omdat anders drukinkt en kleurstoffen gingen uitlopen.[4] Een tweede forse kostenpost vormden de houtblokken waarmee de prenten gedrukt werden. Brepols betaalde aan Alexander Cranendoncq uit Zutphen en J.J. Delanier uit Brussel gemiddeld 18 gulden, resp. 22 frank voor een complete set houtblokjes voor een kinderprent.[5] Relatief bescheiden in deze begroting zijn de lonen van de drukkers. Aan een handpers stonden twee drukkers die voor een werkdag van tien uur elk één gulden verdienden, wat overeenkwam met 8 % van de kosten. Er zijn geen lonen van kleurders in Nederland bekend.[6]

Kleuring met losse vlekken werd meestal als thuisarbeid verricht door het hefe gezin, kleuring door middel

van sjablonen vereiste meer nauwkeurigheid. In België werd die laatste techniek toegepast in gespecialiseerde ateliers of door arbeiders in dienst van de uitgever. Een volwassen ‘beeldekens-afzetter’ in loondienst verdiende eind achttiende eeuw te Antwerpen 30 stuivers per week - een bedrag waarvan hij niet kon leven, zodat hij door de armenzorg ondersteund moest worden. Wij horen in Frankrijk ook over kleurarbeid in weeshuizen en gevangenissen.

Tegenover deze kosten moest een massale verkoop staan. Brepols moest minimaal 12.000 exemplaren van een prent verkopen om uit de kosten te komen. Voor de jaren tussen 1817 en 1833 zijn de verkoopcijfers bekend, evenals het aantal prenten in het fonds van de firma. Brepols verkocht in deze periode per prent gemiddeld 20.000 exemplaren.[7]

Technieken

Dit artikel gaat alleen over handmatig kleuren; kleurenlithografie en kleurenrasterdruk blijven buiten beschouwing. De oudste techniek om prenten te kleuren is met een penseel. Gekleurde religieuze prenten, die in het Antwerpen van de zestiende eeuw in groten getale vervaardigd werden, waren drie tot vier maal zo duur als ongekleurde prenten. Uit de boven genoemde prijzen voor het kleuren blijkt al dat het penseel niet werd gebruikt voor het kleuren van doorsnee kinder- en volksprenten.[8]

Zulke prenten werden in Nederland ook ongekleurd verkocht, een praktijk die in omringende landen nauwelijks voorkwam. In Nederland bestond de kleuring van volksprenten vanaf 1675 alleen uit het aanbrengen van wat vlekken in twee of drie felle kleuren meteen tampon. De bijgevoegde voorbeelden laten zien dat ook bij de vlekkleuring aanzienlijke kwaliteitsverschillen kunnen bestaan. Kleuring met de duim is een fabel met een hardnekkig leven. Als die kleuring werkelijk had bestaan, hadden we duim- of vingerafdrukken op de prenten moeten zien, wat niet het geval is. Bovendien hadden de kleurders dan de geverfde prenten met besmeurde handen moeten ophangen voor droging, wat niet aannemelijk is.

Vlekkleuring werd ‘colorier à la manière hollandaise’ genoemd, een benaming die geen compliment inhield en dezelfde gevoelswaarde heeft als onze uitdrukking ‘met de Franse slag’. Deze zeer goedkope werkwijze werd in andere landen nergens toegepast. In België, Frankrijk en Duitsland werden kinder- en volksprenten over het algemeen zorgvuldig ingekleurd met sjablonen. De kartonnen sjablonen waren geïmpregneerd met olie en enige andere stoffen, waarvan elke uitgever zijn eigen recept had. Zij hadden uitsparingen die correspondeerden met het gewenste kleurvlak op de prent. Voor elke kleur was er een sjabloon en de verf werd met zachte borstels opgebracht. Deze vorm van kleuring is te herkennen aan kleine onregelmatigheden, ontstaan doordat de verschillende sjablonen niet op dezelfde plaats werden gehouden.

Colporteurs van de firma Pellerin in Épinal adviseerden hun uitgever om felle kleuren op de religieuze prenten aan te brengen, opdat ze zouden oplichten in de donkere woningen van eenvoudige mensen. De kleuring met sjablonen verdrong in de eerste helft van de negentiende eeuw in Nederland gedeeltelijk de vlekkleuring. Uitgevers gebruikten doorgaans een vast palet van kleuren. In de achttiende eeuw

was dat meestal rood, blauw en geel, waarbij de laatste kleur vaak vrijwel geheel is verdwenen door inwerking van het zonlicht.

Gysbert de Groot Keur (actief 1739-1767), 'Bybelsche Figuren van het Oude Testament'. Voorbeeld van nette vlek kleuring.

Een wederverkoper kon zijn eigen wensen op kleurgebied naar voren brengen. De firma Ulrich te Rotterdam kleurde haar prenten met twee kleuren, rood en blauw, maar haar wederverkoper Bollemij in Amsterdam prefereerde een vlekkleuring met oranje, geel en groen.

Tot 1860 werd waterverf op basis van natuurlijke

kleurstoffen met Arabische gom gebruikt. Een grote omwenteling in kleurtechniek was de ontdekking van synthetische aniline in 1856, waarmee talloze kleurstoffen konden worden ontwikkeld die niet alleen goedkoper, maar ook veel stabieler waren dan de natuurlijke. Er zijn diverse pogingen ondernomen om het kleuren van prenten te mechaniseren, meestal zonder succes. De kleurmachine die Pellerin omstreeks 1900 ontwikkelde bleek commercieel interessant voor hoge oplagen, maar werd buiten deze firma niet gebruikt. De zwarte prenten werden achter in de machine ingevoerd en schoven schoksgewijs onder de sjablonen door. Met grote borstels die dwars op de looprichting van de prenten bewogen, werd de kleur op de juiste plaatsen aangebracht. Op die manier konden 350 vellen per uur van negen kleuren worden voorzien.

Noman 3 (actief 1814-1845) ‘Aanschouwt hoe ieder hier zijn Waren weet te pryzen;/ Maar laat het niet by u, hierdoor in Waarde ryzen.’ Voorbeeld van slordig uitgevoerde vlekkleuring.

Waardering

Niet iedereen had dezelfde appreciatie voor de gekleurde prenten. Kinderen waren bijzonder op hun prenten gesteld, zoals blijkt uit de teksten die sommigen achterop hun exemplaren schreven. Veelzeggend zijn de vervloekingen van oneerlijke vinders, die een enkele keer worden aangetroffen.[9] Bij volwassenen is de waardering vaak ambivalent. Frederik Muller noemde in zijn *Nederlandse Historieplaten* de prenten ‘hoogst zeldzame overblijfsels van vele thans vergeten gebruiken en spelen’, maar wees ook op hun ‘allertreurigste tekening en uitvoering’.[10] Multatuli merkte in *Woutertje Pieterse* op dat sommigen van zijn lezers evenals hijzelf graag een verzameling prenten zouden willen hebben zoals Wouter, maar hij noemde ook de ‘allerzonderlijkste’ wijze waarop ze gekleurd of liever ‘toegetakeld’ waren.[11]

Grote invloed op de waardering hadden E. van Heurck en G.J. Boekenoogen met hun *Histoire de l'imagerie populaire Flamande et de ses rapports avec les imageries étrangères* uit 1910. In hun inleiding schrijven zij: ‘De prenten, die wij gaan beschrijven, hebben geen enkele academische waarde, maar behoren tot een kunst, die heden ten dage totaal verdwenen is. Hun grove en primitieve tekening, hun heftige en fantastische kleuring hebben een charme, die de prenten van nu missen.’ Op pagina 10 verwoorden zij hun visie op kleuring: ‘De noodzaak om goedkoop te produceren is geen afdoende verklaring voor de fantasierijke kleuring van de volksprenten, waarop wij driekleurige beesten en bomen

vinden. Voor ons is deze grillige kleuring in de volkskunst een van de overblijfselen van een ver verleden. Toen de prentenmaker bij het kleuren de natuurgetrouwheid verwaarloosde en de beesten, de planten, het decor en soms de mensen opofferde aan kleureffecten, was hij geen vernieuwer; hij ontleende zijn manier van werken aan zijn grote collega's, de glazenschilders van de twaalfde en dertiende eeuw.'

Brepols nr. 80, 'De Buitenlcermis', sjabloonkleuring. Ook hier verschuiving van kleurvlakken door onnauwkeurige plaatsing van de sjablonen.

Uit deze woorden spreekt bewondering voor de kleuring van de volksprenten. De neiging om een continuïteit te veronderstellen vanaf de Middeleeuwen is typerend voor de volkskunde uit die periode. De wetenschap neemt daar tegenwoordig afstand van. De laatste traditioneel werkende uitgever van kinderprenten, Franciscus Beersmans, was in 1897 overleden. Zijn opvolger M. Jacobs-Brosens stopte in 1903 met het drukken van prenten. In 1905 kwam hij in contact met E. van Heurck, die de winkelvoorraad opkocht. Om toch zoveel mogelijk belangstelling te wekken voor dit onderwerp, lieten Boekenoogen en hij rn elk exemplaar van hun werk uit 1910 ongeveer twaalf originelen inplakken.

In Frankrijk was de belangstelling voor volksprenten al eerder ontstaan. In 1869 schreef Champfleury zijn *Histoire de l'imagerie populaire*, waarin hij de prenten verdedigde vanwege hun krachten oorspronkelijkheid en ze opvoerde als tegenhangers van de bourgeois-schilderkunst van de jaarlijkse salons in Parijs. Champfleury maakte deel uit van de kring rond Gustave Courbet, die zich als schilder liet inspireren door volksprenten. Om twee voorbeelden te geven: het schilderij *La rencontre*, ook wel *Bonjour, monsieur Courbet* genoemd, is gebaseerd op de prent 'Véritable portrait du Juif Errant' van de firma Glémarec te Parijs (nr. 141); Courbets *L'hornme blessé* is te herleiden op 'Pyrame et Thisbé, leurs malheurs dans leurs amours' van de firma Clerc te Belfort.

Courbet staat aan het begin van een lange reeks van kunstenaars die zich door volksprenten lieten inspireren: Vallotton, Vlaminck, Rouault, Kirchner, Tytgat, Chagall en Kandinsky. Zij waardeerden de onconventionele en sprekende kleuring. Wij hebben geleerd deze via hun palet en door hun ogen heen eveneens te waarderen.[12]

Zo is toch de waardering voor de kleuring van kinder- en volksprenten algemeen geworden.

Eindnoten:

1 De tekst van dit artikel is gebaseerd op deel 1, paragraaf 5 van Nico Boerma. Aernout Borms. Alfons Thijs en Jo Thijssen. *Kinderprenten Volksprenten Centsprenten Schoolprenten, Populaire grafiek in de Nederlanden 1650-1950*, Nijmegen, Vantilt, 2014, hierna geciteerd als *KVCS*. De begindatum 1650 is ontleend aan archivalia; de oudste datering op prenten zelf is tot dusverre 1673, aangetroffen op twee prenten van de firma Sou man te Amsterdam.

2 De prijs van 1 oortje of 2 duiten wordt genoemd op twee prenten van de firma Koene (nrs. 17 en 18). Na de invoering van het decimale stelsel in 1816 en de introductie van de cent werd de prijs per stuk 1,25 à 1.5 of 2 cent. De term ‘centsprent’ is gemunt door de uitgever Schuitemaker uit Purmerend in 1853, toen hij zijn prentenvoorraad in de uitverkoop deed (zie de advertentie in *KVCS*, p. 269). Schuitemaker vermeldde in ‘een Woord aan Ouders. Onderwijzers en Opvoeders’ nadrukkelijk dat hij prenten met opzet ongekleurd op de markt hracht voor één en niet voor anderhalve cent, omdat deze anders te duur werden voor minvermogende kinderen - een uitspraak die pas begrijpelijk wordt als we aannemen dat veel kinderprenten voor een hogere prijs verkocht werden. De tegenwoordig veelgebruikte term ‘centsprent’ voor alle kinderprenten betekent dus niet ‘prent die een cent heeft gekost’, maar ‘goedkope prent’ (*KVCS*, p. 69).

3 Het aanbod van lompen kon in de negentiende eeuw de vraag naar papier niet bijhouden. In 1840 werd in Duitsland een proces op basis van houtslijp gepatenteerd. Het gebruik van houtslijp heeft verzuring van het papier tot gevolg. Omdat in Nederland de lompen als grondstof pas geleidelijk door houtslijp vervangen werden, lijden de Nederlandse kinderprenten die voor 1890 gedrukt zijn niet aan verzuring en vergeling, in tegenstelling tot de prenten van buitenlandse uitgevers als Pellerin uit Épinal en Brepols uit Turnhout.

4 De drukker dompelde daartoe het blad in water waarin beenderlijm was opgelost. Daarna werd het blad opnieuw gedroogd. Goede verlijming was meer nodig bij papier voor prenten die met sjablonen gekleurd werden dan voorzwart-wit premen of prenten met vlek kleuring. De kostenopzet van Nutsprenten is anders, omdat de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen deze op duurder papier Met drukken.

5 De religieuze prenten van Brepols hebben over het algemeen een centrale houtsnede, omgeven door veel tekst. De kosten voor het snijden van een dergelijk houtblok liepen op tot zeven à tien gulden.

6 Hoewel geen ionen van kleurden bekend zijn, geeft de prijsverhoging van 20 tot 50 cent voor gekleurde prenten grond voor de veronderstelling dat hierin de kosten van kleurders en kleurstoffen zijn begrepen. Het zou ook een verklaring geven voorde zogenaamde vlekkleuring die veel sneller gedaan kon worden dan met sjablonen.

7 Een kinderprentenuitgever had te maken met hoge aanloopkosten voor het laten snijden van houtblokken. Daarom was het voor hem aantrekkelijk oude, goedkope houtblokken te kopen van uitgevers die ophielden met kinderprenten of hun bedrijf staakten.

8 Kinderprenten konden door de firma Noman ook geleverd worden op best schrijfpapier tegen een tweemaal zo hoge prijs. Als deze prenten dan ook nog eens fraai gekleurd werden, steeg de prijs toe *f* 9.- per riem. Vergelijkbare prijsverschillen tussen de ‘gemeyn gecouleurde’ en ‘fyn gecouteurde’ prenten bij Brepols.

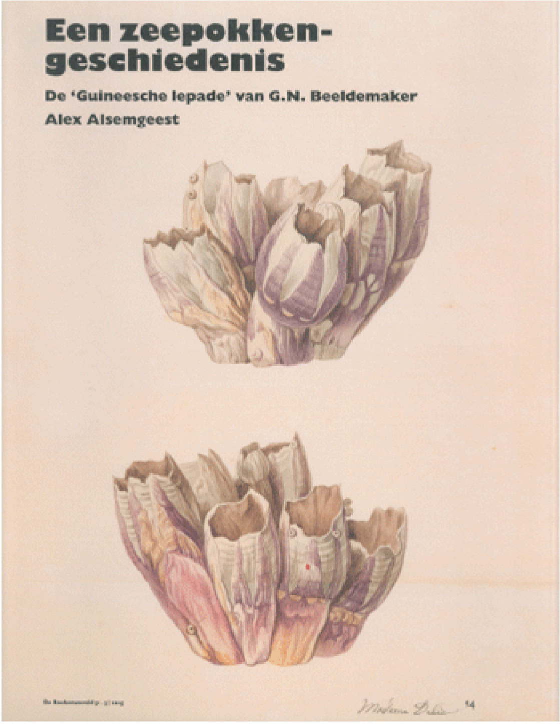
9 *KVCS*, p. 106-110.

10 *KVCS*, p.117.

11 Multatuli, *Ideën*, Amsterdam. G.L. Funke, 1877 (2e druk), Idee 1047; *KVCS*, p. 75, n. 98.

12 *KVCS* p. 116; Martine Sadion, *Ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre*. Musée Épinal 2009, p. 224-235, met vele voorbeelden van Pyramus en Thisbe-prenten. Zie daar ook de passage over Courbets *Un enterrement à Ornans*, ‘une sorte de grand canard’.

Een zeepokkengeschiedenis
De ‘Guineesche lepade’ van G.N. Beeldemaker Alex Alsemgeest



Zeepokken, aquarel van G.B. Maderna in G.N. Beeldemaker, *Uitvoerige beschryving [...] van eene Guineesche Lepade*, Amsterdam, Amsterdam, Van Es, 1791. Naturalis, Leiden.

In de *Leydsche Courant* van 11 juli 1791 adverteert de Amsterdamse boekhandelaar Lodewijk van Es met een nieuw boekje dat bij hem te verkrijgen is: *Uitvoerige beschryving en naauwkeurige natuurlyk gecouleurde afbeelding van eene Guineesche lepade*. Het betreft een werkje van een zekere G.N. Beeldemaker in extra groot quarto, met 'na het leven getekende platen' van een schulpdier. De advertentie belooft ons 'een schepsel dat alle verbeelding van fraayheid te boven gaat en de liefhebbers der natuur en conchylienkunde niet dan aangenaam kan zyn'. Dat mag ook wel, want *f* 3:10 was in de achttiende eeuw een fors bedrag voor een dun boekje over een zeepok.

BESCHRYVING
AFBEELDING
GUINEESCHE LEPADE.

G.N. Beeldemaker, *Uitvoerige beschryving en naauwkeurige natuurlyk gecauleurde afbeelding van eene Guineesche lepade*, Amsterdam. Van Es, 1791. Naturalis, Leiden.

Schulpdier?

Een liefhebber der natuur kan er overheen lezen, maar aan een bioloog zal direct opvallen dat de zeepok in de advertentie wordt aangemerkt als een 'schulpdier' dat met name interessant is voor de liefhebbers van de 'conchylienkunde', ofwel degenen die de schelpen van weekdieren bestuderen. Dat is vreemd, want een zeepok is helemaal geen weekdier, het is een kreeftachtige. Had u dat als liefhebber niet direct door, dan bevindt u zich in goed gezelschap. Grote achttiende-eeuwse taxonomen als Linnaeus en Cuvier hadden de klasse waartoe zeepokken behoren - rankpootkreeften *(Cirripedia)* - nog ingedeeld onder de weekdieren *(Mollusca)* en het zou tot in de jaren dertig van de negentiende eeuw duren voordat deze taxonomische weeffout werd rechtgezet.

Het probleem bij het classificeren van zeepokken is dat ze helemaal niet op kreeften lijken. Volwassen exemplaren zitten verscholen in een kegelvormige behuizing van kalkplaatjes en hechten zich aan hout, stenen, schepen, zeeschildpadden en walvissen, kortom, aan alles wat ze tegenkomen in de oceaan. De in de titel gebruikte naam 'Guineesche lepade' is een combinatie van de veronderstelde plaats van herkomst - de zeepokken hadden zich gehecht aan de boeg van een schip dat een jaar voor de kust van Guinee had gelegen - en de vernederlandste versie van de door Linnaeus gegeven wetenschappelijke naam *Lepas*. Andere in de tekst gebruikte namen zijn schulpdieren en zeetulpen. Lipke Holthuis (1921-2008), de grote kenner van

kreeftachtigen, liet zich door het boekje niet in de luren leggen: hij identificeerde de zeepokken van Beeldemaker moeiteloos als *Balanus tintinnabulum*.[1]

Beeldemaker

Over de auteur van het zee pokken boekje weten we niets met zekerheid. In de zeventiende en achttiende eeuw waren er verschillende kunstschilders met de familienaam Beeldemaker. In een naamlijst van de Haagsche Tekenacademie uit 1792 komt een zekere G.N. Beeldemaker voor.[2] Helaas zonder verdere specificaties, zodat we alleen kunnen gissen of deze Beeldemaker de auteur is geweest van het boekje. Achter de tekst vinden we drie aquarellen die beantwoorden aan de door de advertentie van Lodewijk van Es gewekte verwachtingen: fraaie bont- gekleurde platen van de ‘Guineesche lepade’. Interessant is dat de aquarellen gesigneerd zijn met de naam G.B. Maderna. De uit Florence afkomstige fresco- en interieurschilder Giovanni Battista Maderna (1753/1758-1803) werkte in 1791 voor de koopman en kunstverzamelaar Josephus Augustinus Brentano in Amsterdam.[3] Deze had twee jaar eerder een pand op de Herengracht gekocht, op loopafstand van de boekhandel van Lodewijk van Es in de Kalverstraat.

Vondst

Anderhalve eeuw is het boekje totaal onopgemerkt gebleven, tot de Amerikaanse mariene bioloog Frederick M. Bayer het in 1964 kocht op een veiling van Asher in Amsterdam. Hij bracht het begin jaren zeventig onder de aandacht van Lipke Holthuis, die op zijn beurt constateerde dat het werkje nergens in de literatuur genoemd

wordt, niet in de biologische vakliteratuur en niet in de algemene bibliografieën. Holthuis schreef er een artikeltje over en in 1982 kreeg hij het bijzondere boekje cadeau van zijn Amerikaanse collega. Via Bayer was hetzelfde exemplaar reeds onder de aandacht gebracht van de onlangs overleden John Landwehr, die het op basis van een fotokopie opnam in zijn *Studies in Dutch books with coloured plates publisbed 1662-1875*.[4]

Voordat Frederick M. Bayer het boekje kocht, maakte het deel uit van de bibliotheek van het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen, en van de Koninklijke Natuurkundige Vereeniging in Nederlandsch Indië. In de *Catalogus der bibliotheek van het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen* uit 1864 wordt het werk van Beeldemaker genoemd. Het Genootschap was al in 1778 opgericht, dus mogelijk was het al veel langer in de bibliotheek aanwezig. Het exemplaar uit de collectie van Holthuis zat oorspronkelijk in één band met de *Uitvoerige beschryving en naauwkeurige natuurtyk gekleurde afbeelding van een [...] geheel onbekend plant-dier* van Joachim Frederik Bolten (1718-1796). Dit boekje was in 1771 uitgegeven door Jan Christiaan Sepp in Amsterdam. Vanwege de staat van de band heeft Holthuis beide werkjes uit elkaar gehaald en afzonderlijk laten inbinden. Het boekje van Bolten kwam terecht op de afdeling *Scleractinia* van de bibliotheek van het Rijksmuseum van Natuurlijke Historie, terwijl dat van Beeldemaker werd opgenomen in Holthuis' *Bibliotheca Carcinologica*.

Hoewel er geen bibliografisch verband tussen beide titels bestaat, is het niet toevallig dat juist deze twee werkjes in dezelfde band terecht zijn gekomen. Wie de titels onder elkaar zet, begrijpt dat Beeldemaker of Van Es het werk van Bolten gekend moet hebben. Als de deeltjes al niet samen verkocht werden in een Amsterdamse boekhandel, zou de symmetrie in de titel iemand op het idee gebracht hebben ze samen in te binden. Gelet op de band waarin Holthuis beide werkjes ontving - 'een effen groene onbedrukte band in zeer slechte staat'[5] - mag je veronderstellen dat een negentiende-eeuwse bibliothecaris van het Bataviaasch Genootschap de dader is.

Zeepokkenboeken

Wereldwijd zijn er slechts drie exemplaren van Beeldemakers beschrijving van de lepade bekend. Naast dat van Holthuis is een exemplaar opgedoken in de University of Chicago Library en een derde in de Koninklijke Bibliotheek van Kopenhagen. Alle drie bevatten acht pagina's tekst en drie originele aquarellen. Hoewel het enkelvoud in de titel van het werk ('natuurlyk gecouleurde afbeelding') anders suggereert, verkocht Van Es het boekje klaarblijkelijk altijd met drie oorspronkelijke illustraties. Landwehr vermeldt de aquarellen niet en spreekt van een uitgave met één handgekleurde kopergravure.

De kunstgalerij van J.A. Brentano. Schilderij van Adriaan de Lelie, ca. 1790/1799. Rijksmuseum, Amsterdam.

De verwarring ts waarschijnlijk ontstaan doordat er nog een tweede boekje met de naam ‘lepade’ in de titel bestaat. Bij Sepp verscheen rond dezelfde tijd een ongedateerd werkje onder de titel *Korte beschryving en naauwkeurige natuurlyk gekleurde afbeelding van eene getakte lepade*. Het is een uitgaafje in octavo, met een compleet andere tekst, met referenties aan Houttuyn, Knorr en

Rumphius, en een beschrijving van een geheel andere zeepok. De auteur meldt als vindplaats namelijk Oost-lndië. In plaats van drie aquarellen vinden we één ingekleurde kopergravure achter de tekst, duidelijk niet naar het voorbeeld van een van Maderna's aquarellen. De naam van de auteur ontbreekt, de titel is ondertekend met de frase ‘een liefhebber der natuurkunde’.

De uitgave van Sepp wordt vermeld in verschillende vroeg negentiende-eeuwse veiling-, handels- en bibliotheekcatalogi. Aangezien er ook een exemplaar voorkomt in de veilingcatalogus van de collectie van Arnout Vosmaer (1720-1799), weten we dat Sepp het boekje in ieder geval vóór 1800 uitgegeven moet hebben. Wereldwijd zijn er onder meer exemplaren in de Artisbibliotheek in Amsterdam, de Universiteitsbibliotheek van Utrecht, de Bayerische Staatsbibliothek, de Staatsbibliothek zu Berlin en de Ernst Mayr Library of the Museum of Comparative Zoology.

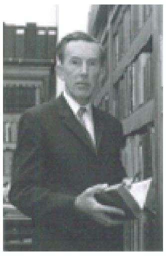
Uitgeversstrijd

Twee Amsterdamse uitgevers met een deels overlappend fonds, die ongeveer gelijktijdig een boekje over een zeepok op de markt brachten met de naam ‘lepade’ in de titel - natuurlijk is daar een verband! Wie daaraan twijfelt, moet maar eens op zoek gaan naar andere boeken met ‘lepade’ in de titel - die zijn er namelijk niet.

Hoe de relatie tussen Lodewijk van Es en Jan Christiaan Sepp precies in elkaar stak, zou nader onderzocht moeten worden. Werkten ze samen of beconcurreerden ze elkaar met boekjes over zeepokken? Sepp

Zeepokken, aquarel van G.B. Maderna in G.N. Beeldemaker, *Uitvoerige beschryving... van eene Guineesche Lepade*, Amsterdam, Van Es, 1791. Naturalis, Leiden.

Bibliotheca Carcinologica L.B. Holthuis



Lipke Bijdeley Holthuis in zijn kamer in het Rijksmuseum van Natuurlijke Historie, januari 1973. Naturalis, Leiden.

Lipke Bijdeley Holthuis (1921-2008) was een Nederlandse bioloog en taxonoom die tot de grote wetenschappers van zijn generatie behoorde. Hij kwam in 1941 in dienst van het Rijksmuseum van Natuurlijke Historie en zou daar werkzaam blijven tot enkele weken voor zijn overlijden in 2008. Zijn specialisme was carcinologie, de tak van de zoölogie die zich bezighoudt met het bestuderen van kreeftachtigen. Holthuis was een taxonoom met een typologisch wereldbeeld, dat wil zeggen hij verzamelde en bestudeerde soorten om deze in te delen en te benoemen volgens internationale afspraken. In meer dan 600 artikelen beschreef hij twee nieuwe families, vijf subfamilies, 83 geslachten en JJ8 nieuwe soorten. Tussen 1953 en 1996 had hij zitting in de prestigieuze International Commission on Zoological Nomenclature (ICZN), het orgaan dat verantwoordelijkheid draagt voor de formele naam van álle dieren.

Een van de belangrijkste regels binnen de nomenclatuur is dat de wetenschappelijke naam die als eerste gepubliceerd is, prioriteit krijgt op latere synoniemen. Als iemand op een later moment een revisie van een bepaalde groep maakt, moet hij dus alle bestaande literatuur over die groep bestuderen. Voor Holthuis was dat een belangrijke motivatie om alle publicaties over kreeftachtigen bijeen te brengen. Daar is hij behoorlijk in geslaagd. In zeventig paar bracht hij een bibliotheek bijeen van tienduizend boeken, honderden tijdschriften, duizenden overdrukken, en lades vol zoölogische prenten, tekeningen en aquarellen: de *Bibliotheca Carcinologica L.B. Holthuis*.

Alle beroemde werken van naturalisten en systematici van de zestiende tot de twintigste eeuw staan op de plank, net als de verslagen van exotische reizen en wetenschappelijke expedities. Wat de collectie bijzonder maakt is de lange geschiedenis die aan veel objecten kleeft. De *Bibliotheca Carcinologica* is opgebouwd door één man die ruim een halve eeuw toonaangevend is geweest op zijn vakgebied. De boeken in zijn collectie waren juist díe exemplaren die van generatie op generatie door de handen van veel illustere voorgangers zijn gegaan. Allemaal hebben zij hun sporen achtergelaten en dat levert een collectie met context op: boeiende provenances, auteursexemplaren, originele tekeningen en aquarellen, geannoteerde drukproeven en ongepubliceerd materiaal.

Na het overlijden van Holthuis in 2008 is de *Bibliotheca Carcinologica* nagelaten aan Naturalis Biodiversity Center. Ten behoeve van het verband in de collectie is zij met behoud van de door Holthuis verzorgde indeling bibliografisch ontsloten. Het verhaal achter de collectie wordt verteld in de publicatie *In krabbengang door kreeftenboeken*, die dit najaar verschijnt. ‘Een zee pokkengeschiedenis’ is daaruit een voorpublicatie.

Zeepokken, ingekleurde gravure in *Korte beschryving* [...] *van eene getakte lepade*, Amsterdam, J.C. Sepp, [z.j.]. Artisbibliotheek / Bijzondere Collecties van de UvA.

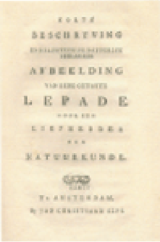
was eind achttiende eeuw een gevestigde uitgever, onder meer bekend van zijn onlangs in facsimile herdrukte *Nederlandsche vogelen*. Lodewijk van Es was sinds 1783 boekhandelaar in de Kalverstraat, had verschillende titels van Sepp in zijn assortiment, maar was aanvankelijk zelf niet actief als uitgever. Het werkje van Beeldemaker uit 1791 was een van de eerste titels die Van Es op zijn naam liet drukken.

Van Es prees zijn 'Uitvoerige beschrijving' aan als een *must* voor de liefhebbers der natuurkunde, terwijl de 'Korte beschrijving' van Sepp uit de pen komt van een liefhebber der natuurkunde. Van Es spreekt in zijn titel over een *naauwkeurige natuurlyk gecouleurde afbeelding* van de lepade, terwijl Sepp in de zijne vrijwel letterlijk dezelfde omschrijving gebruikt: *naauwkeurige natuurlyk gekleurde afbeelding*. Is dit bewust gedaan of is er sprake van semantisch toeval?

Tot slot is er nog de vraag waarom een interieurschilder uit Florence zich door een Amsterdamse boekhandelaar liet inhuren om zeepokken te schilderen. Elf dagen na de eerste advertentie plaatste Lodewijk van Es wederom een advertentie in de *Leydsche courant*. 'Een fatsoenlijke heer die genegen is een gemeubileerde kamer te huren bij ordentelijke lieden, gelieve zich te melden bij de boekwinkel van Lodewijk van Es in de Kalverstraat.' En omdat fatsoenlijke heren graag mooie boeken lezen, staat in het vervolg van de advertentie: 'Geeft uit: G.N. Beeldemaker, Uitvoerige beschryving en naauwkeurige natuurlyk gecouleurde afbeelding van eene Guineesche lepade, in groot quarto, met geteekende plaaten: á *f* 3:10.' Van Es had dus nog exemplaren over, maar zat de beginnende uitgever nu plotseling ook in het vastgoed?

Uit de Bibliotheca Carcinologica L.B. Holthuis: Noordzeekrab (*Cancer pagurus*), aquarel van Franz Anton von Scheidel (1731-1801). Naturalis, Leiden.

De bronnen ontbreken om hier een sluitend antwoord op te geven, maar de driehoek Van Es, Maderna en Brentano nodigt uit tot speculeren. Probeerde Lodewijk van Es in opdracht van Brentano de kamer op de Herengracht die Maderna had achtergelaten opnieuw te verhuren? Waren de aquarellen van de 'Guineesche lepade' soms een aanbetaling op de kamerhuur geweest?



[Anon.], *Korte beschryving en naauwkeurige natuurlyk gekleurde afbeelding van eene getakte lepade*, Amsterdam, J.C. Sepp, [z.j.]. Artisbibliotheek / Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.

Eindnoten:

1 L.B. Holthuis, ‘Aforgotten publication on *Balanus tintinnabulum’, Cirripedologist's newsletter* 6 (1970), nr.1. Zie ook L.B. Holthuis & G.R. Heerebout, ‘Vondsten van de zee pok *Balanus tintinnabulum* (Linnaeus, 1758) in Nederland’; Bijdragen tot de faunistiek van Nederland 2, *Zoölogische Bijdragen* 13 (1972), p. 24-31. Inmiddels is de soort in een ander geslacht geplaatst en is de huidige wetenschappelijke naam *Megabalanus tintinnabulum* (Linnaeus, 1758).

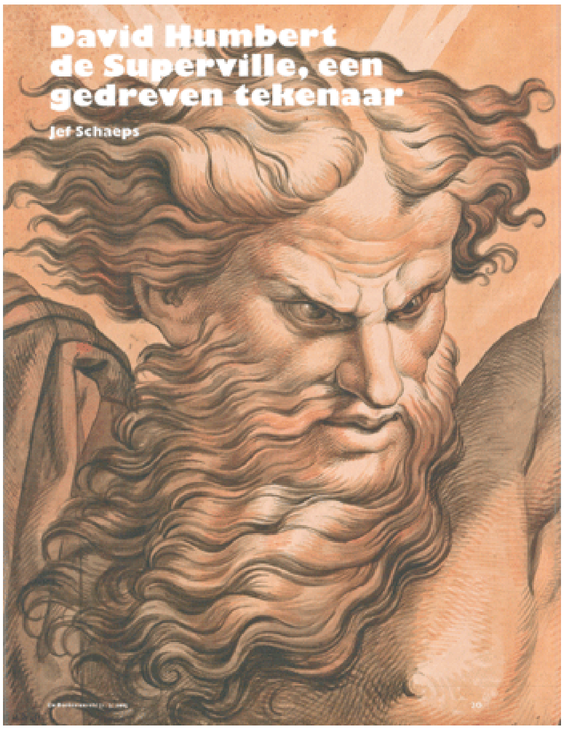
2 Jean Humbert, *Vrye teeken-academie, opgericht in 's Graavenhaage MDCCLXXX. Naamlyst der leden honorair van de vrye Haagsche Teeken-academie* [Den Haag, z.n., 1792]; zie ook Google books.

3 R.W.A. Bionda, ‘De Amsterdamse verzamelaar J.A. Brentano (1753-1811) en de inrichting van zijn “zaal” voor Italiaanse kunst’, *Bulletin van het Rijksmuseum* 34 (1986). p. 135-176.

4 J. Landwehr, *Studies in Dutch books with coloured plates published 1662-1875*. Den Haag, Junk, 1976, p. 13.

5 Zie documentatie bij RBR Holt 00525. Naturalis Leiden.

David Humbert de Superville, een gedreven tekenaar
Jef Schaeps



linkerpagina **David Humbert de Superville, Mozes (naar Parmigianino en Domenico Cunego).**

Naar verluidt tekende de jonge David Humbert (1770-1849) de geschiedenis van David en Goliath op de muren van zijn ouderlijk huis in Den Haag, reden om hem op elfjarige leeftijd naar de Academie te sturen. Humbert zou zijn hele leven blijven tekenen, het schildersvak van zijn vader trok hem niet aan. De tekenkunst was in zijn ogen geen secundaire techniek, maar een doel op zich. Tekenen vormde voor hem de essentie van de kunst.

David Humbert de Superville, krijger met zwaard en schild.
Alle illustraties bij dit artikel zijn afkomstig uit de Bijzondere Collecties van de Universitaire Bibliotheken Leiden.

Daarin stond hij niet alleen. Henry Fuseli, John Flaxman, Nicolai Abildgaard, Jean-Baptiste Wicar - Humbert was niet de enige kunstenaar rond 1800 voor wie de tekenkunst superieur was aan andere kunstvormen. Een aantal van die kunstenaars, of op zijn minst hun werk, leerde hij kennen tijdens zijn verblijf in Italië in het laatste decennium van de achttiende eeuw. Behalve de keuze voor de tekenkunst hadden deze kunstenaars een thematiek gemeen waarin klassieke mythologie, heldendom, een stoïcijnse moraal en een grootse natuur centraal stonden. In Nederland, waar hij in 1802 terugkeerde, vond Humbert dergelijke geestverwanten niet. De romantische landschappen en de vee- en genretaferelen, die de toon zetten op de jaarlijkse Tentoonstellingen van Levende Meesters, waren aan hem niet besteed. Ook neoclassicistisch georiënteerde kunstenaars hadden niet zijn belangstelling - in feite kon alle kunst van na pakweg 1700 op weinig waardering van hem rekenen. De kloof tussen Humbert en zijn vakgenoten werd nog groter doordat hij zich niet alleen ontwikkelde als kunstenaar, maar ook als wetenschapper en theoreticus.

De vroege tekeningen

Uit de jaren rond 1800 dateert een groep tekeningen met (quasi-)mythologische onderwerpen. Tijdens zijn verblijf in Rome raakte Humbert verstrikt in de schermutselingen tussen de Franse bezettingsmacht en de aanhangers van de verdreven paus. Als overtuigd aanhanger van de Franse Revolutie koos hij de kant van de Fransen, hetgeen hem duur kwam te staan. In 1799 werd hij gevangen genomen door de pauselijke troepen en geïnterneerd in het fort van Civitavecchia. Tijdens zijn gevangenschap is een aantal van deze tekeningen ontstaan, maar de meeste zijn niet

van een datum of plaats voorzien. Waarschijnlijk heeft Humbert ook na zijn vertrek uit Italië nog aan deze tekeningen gewerkt. Eén is gedateerd 1803, het jaar waarin hij terugkeerde in Nederland. Wat de tekeningen tot een groep maakt is hun thematiek, hun kleine formaat en hun tekenstijl.

Die thematiek is niet eenduidig te benoemen, maar mythologie en klassieke oudheid waren een belangrijke bron. Het gaat zelden om illustraties bij bekende mythen of historische verhalen, maar de sfeer is vaak heroïsch of homerisch te noemen. Krijgers in de aanval of rustend, mannen te paard, strijdtaferelen - het lijken episoden uit een heldenepos. Sommige taferelen zijn dramatischer van aard, zoals afscheidsscènes, wenende vrouwen en in doodsangst verkerende figuren; hier lijkt een band met klassieke tragedies te bestaan, maar een directe bron is niet aan te wijzen.

Weer andere tekeningen laten juist serene, haast idyllische voorstellingen zien - een meisje spelend met een hond, een man met een kind op schoot, zittende meisjes. De tekeningen zijn het werk van een door de Oudheid geïnspireerde kunstenaar, die evenwel weinig belangstelling had voor het illustreren van verhalen. Het meest intrigerend zijn de zwevende figuren en de groepjes zittende en pratende mensen. Bij de zwevers is wel een verband met het werk van Dante verondersteld, de praters daarentegen kunnen met geen enkele literaire bron in verband gebracht worden.

De tekeningen zijn zelden meer dan een paar centimeter hoog en zijn veelal gemaakt op papier van slechte

kwaliteit. Dat in ieder geval een deel in gevangenschap is ontstaan, verklaart een zekere zuinigheid in het gebruik van papier. Humbert moest zich behelpen met datgene wat voorhanden was. Niet alle tekeningen zijn in dezelfde techniek uitgevoerd, maar ze hebben een nadruk op een lineaire stijl gemeen. De figuren zijn steeds opgebouwd uit stevige contouren en laten weinig modellering zien, terwijl de achtergronden open zijn of juist bedekt met een fijn patroon van arceringen die meestal parallel lopen. Het gebruik van wassingen is zeldzaam.

David Humbert de Superville, *met de klok mee*: huilende vrouw; zwevende vrouw; mannelijk naakt met opgeheven arm; manskop met hoge hoed (1817); zittende man.

Tekenen bij Ars Aemula Naturae

Terug in Nederland woonde Humbert aanvankelijk enige jaren in Amsterdam, zonder emplooi. In 1805 kreeg hij een aanstelling als docent bij de kadettenschool in Feijenoord bij Rotterdam en in 1809 verhuisde hij met die school naar Enkhuizen. Hij onderwees de toekomstige marine-officieren in disciplines als Frans, geografie en tekenles en schijnt zich in deze jaren weinig aan zijn eigen tekenwerk te hebben gewijd.

Dat veranderde in 1812, toen de kadettenschool werd gesloten en Humbert naar Leiden toog, in de hoop op een aanstelling aan de universiteit. In 1814 werd hij inderdaad benoemd tot lector Frans en Italiaans, maar belangrijker was zijn aanstelling als directeur van het Leidse kunstenaarsgenootschap Ars Aemula Naturae in 1816. Een van zijn voornaamste taken daar was het organiseren van de tekenlessen, vooral het modeltekenen. Ook Humbert zelf, die inmiddels bij notariële akte de naam van zijn grootmoeder, de Superville, had aangenomen, wijdde zich aan het tekenen naar naakt en gekleed model. In Amsterdam had hij al tekeningen gemaakt naar naakte vrouwelijke modellen, maar in Leiden werd voorlopig alleen naar mannelijk naakt getekend. Vrouwen poseerden wel gekleed.

Humberts modeltekeningen bij Ars Aemula Naturae vormen een staalkaart aan technieken. Ze lijken haast het werk van een postmodern kunstenaar voor wie het

onderwerp niet meer dan een voorwendsel is om de mogelijkheden van zijn tekenmateriaal uit te testen. Van uiterst gedetailleerd getekende figuren tot krachtig gepenseelde modellen en alles daar tussenin komen we tegen. De variëteit lijkt een doel op zich te zijn geweest. In een tekening van een jongeman met opgeheven rechterarm heeft Humbert de figuur geheel gemodelleerd met fijne kruisende arceringen in pen, waarbij hij een haast overdreven zorg besteedde aan de gedetailleerd uitgewerkte spieren. De gespierde man heeft bijna het aanzien van een spierman met opengewerkte huid, zoals die werden afgebeeld op een écorché voor aankomende artsen.

Bij een tekening van een ouder model gebruikte hij juist het penseel. De wassingen zorgen voor een organischer indruk dan het opgelegde lijnenspel in de eerdere tekening. Deze meer succesvolle aanpak paste Humbert ook toe in een aantal tekeningen van geklede modellen. Zijn figuurtekeningen vallen niet alleen op door hun techniek, hij koos ook geregeld een opvallend standpunt om zijn modellen weer te geven. Zo tekende hij enkele malen een manskop, met en zonder hoed, van onderen gezien. Het bijzondere perspectief én het grote formaat van de tekening geven de man een monumentaal karakter dat we zelden zien in figuurtekeningen van Humberts tijdgenoten.

Tekeningen van na 1825

In 1825 werd Humbert benoemd tot directeur van het Prentenkabinet in Leiden, een ambt dat hij tot 1849 zou bekleden. Deze periode van bijna 25 jaar werd gedomineerd door zijn kunsttheoretische werk en zijn monumentale projecten. In 1827 publiceerde hij de eerste uitgave van zijn *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*. In 1839 volgde een uitgebreide, maar nog steeds onvoltooide versie. Wat ontbrak was het cruciale derde deel getiteld *Medusa*, waarin Humbert zijn plannen voor een religieus en een politiek gebouw wilde ontvouwen. Deze plannen hielden hem jarenlang bezig, maar hij slaagde er niet in zijn door veeltalige teksten, tekeningen en knipsels overwoekerde handschriften uit te werken tot een afgerond betoog. Veel tekeningen uit de laatste decennia van zijn leven hebben met deze plannen te maken.

Zijn lezingen bij het Koninklijk Nederlandsch Instituut in Amsterdam vormen een andere bron voor zijn tekeningen. In deze lezingen illustreerde hij zijn soms buitenissige ideeën met behulp van op groot formaat uitgewerkte tekeningen, die hij vanuit Leiden meesleepte naar Amsterdam. In een voordracht van 1836 over de zogenaamde bijbel van Rafaël - de beroemde gewelfschilderingen in de Loggia van het Vaticaan-bekritiseerde hij de bewonderde meester van de Renaissance

uitvoerig. Overigens is vaak niet te zeggen met welk doel een tekening is gemaakt. Verreweg de meeste zijn ongedateerd en soms zijn ze met meer projecten in verband te brengen.

Een van die tekeningen laat het hoofd van Mozes zien, naar een schildering van Parmigianino in de gewelven van de Santa Maria in Steccata in Parma, aan Humbert bekend door de gravure van Domenio Cunego (1724-1803). De monumentale Mozeskop van Humbert - hij meet 65 × 45 cm - is gebruikt als openingsbeeld van dit artikel. Het is een redelijk getrouwe weergave van een detail van de veel kleinere prent van Cunego, maar Humbert veranderde een aantal zaken. Zo voegde hij een draperie toe op Mozes' rechterschouder, die in het origineel ontbreekt. Een opvallender verandering is de woeste blik in Mozes' ogen. De Mozes van Parmigianino en Cunego kijkt evenmin erg vriendelijk - hij staat op het punt de wetstafelen te verbrijzelen -, maar bij Humbert krijgt hij de blik van een bezetene.

David Humbert de Superville, Mozes met de wetstafelen (1831); *linkerpagina* de Toren van Babel.

Het kan haast niet anders of Humbert maakte deze tekening om te demonstreren hoe Mozes er niët hoorde uit te zien. Kijken we immers naar zijn eigen versie, waarschijnlijk bedoeld als schildering in zijn religieuze gebouw, dan zien we een in uiterste rust verkerende Mozes. Deze tekening, althans een latere, meer uitgewerkte versie, gebruikte Humbert ter illustratie bij de genoemde lezing in Amsterdam, waarin hij kritiek uitte op Rafaëls Mozesvoorstellingen en zijn eigen tekening als alternatief presenteerde. Mozes is afgebeeld ‘in schier onbeweegbare houding, wachtende op hetgeen gebeuren zal’. Een dergelijke passiviteit is vreemd aan Parmigianino's Mozes. Toch moet Humbert gefascineerd zijn geweest door de expressieve figuur. Om zijn puntte maken had hij kunnen volstaan met het tonen van de gravure van Cunego, maar blijkbaar gaf hij de voorkeur aan een uitvergroot detail met een sterk gedramatiseerde gelaatsuitdrukking.

Humbert had grote belangstelling voor monumentale architectuur. Hij ontwierp monumenten voor vaderlandse helden als De Ruyter en Van Speyk, voor de graven van Egmond en voor de Nederlandse staat. Geen van die ontwerpen werd verwezenlijkt. Het is zelfs de vraag of Humberts voorstellen ooit aan de buitenwereld zijn gepresenteerd. Van Speyk kreeg uiteindelijk een gedenkteken in de vorm van een door J.D. Zocher opgetuigde vuurtoren in Egmond aan Zee. Humberts meest spectaculaire ontwerp was een symbolisch monument voor de Nederlandse staat, in de vorm van een grote leeuw van basalt die vóór Katwijk moest oprijzen vanuit zee. De vormgeving is sterk beïnvloed door de Egyptische kunst die hij in Italië had gezien.

Tegelijkertijd werkte hij aan zijn plannen voor een politiek en religieus gebouw. Een van de inspiratiebronnen daarvoor was de Toren van Babel, in Humberts mythologie gebouwd door een van de reuzen die voor de zondvloed de wereld hadden bevolkt. Afwijkend van elke iconografische traditie laat hij de toren zien als een ongenaakbaar gebouw dat tot in de wolken reikt, maar ten prooi is aan verval. De steile hoogbouw met zijn blinde muren lijkt meer op een buitenproportionele bunker dan op de vriendelijke constructie van Bruegel en zijn navolgers, waarop een wirwar van figuren de spraakverwarring symboliseert die de bouw verlamde. Bij Humbert is geen sprake van enige menselijke aanwezigheid. Hem ging het om een bovenmenselijke architectuur die symbool stond voor het streven naar het hogere, maar ook voor hoogmoed. De tekening is illustratief voor zijn vaak procesmatige manier van werken. Hij plakte de tekening van de toren op een groter vel, zodat hij voldoende ruimte had voor het omringende landschap en de wervelende wolken.

Het tekenoeuvre van David Humbert behoort met ongeveer 1200 tekeningen tot de meest omvangrijke in de negentiende-eeuwse kunst van ons land. De hier getoonde tekeningen uit een drietal episoden van zijn leven zijn niet meer dan een vluchtige kennismaking met een fascinerende tekenaar.

Ingeprent
De laatste kras
Wendy van Lith

linkerpagina **De onvoltooide litho van *Orchis mascula*, met rechts van de stengel Anslijns laatste kras. De tekst op het aangehechte briefje: 'Terwijl de Heer N. Anslijn bezig was met het op den steen brengen van het bovenstaande, werd hij door eene beroerte aangetast, waaraan hij bezweken is. De kras, naast de figuur, maakte de stift bij het nederzijgen.' Rijksmuseum/Rijksprentenkabinet, Amsterdam.**

In 2008 is het Rijksprentenkabinet begonnen met het project 'Prentenkabinet online', dat tot doel heeft de gehele collectie werken op papier van het Rijksmuseum voor een groot publiek te ontsluiten en te digitaliseren. Inmiddels zijn ruim 240.000 prenten, tekeningen en foto's beschreven en op de museumwebsite Rijksstudio te bekijken. Het werk gaat gestaag door en op dit moment wordt onder andere gewerkt aan de opticaprenten, de Italiaanse prentkunst van de zestiende tot de achttiende eeuw, Nederlandse prentalbums en de collectie Nederlandse lithografie. Medewerkers van het project doen in *De Boekenwereld* regelmatig verslag van de bijzondere vondsten die zij tijdens hun werk doen.

Een prent wordt gemaakt om velen onder ogen te komen en is per definitie niet uniek. Specifieke kenmerken, zoals een opschrift, stempel of creatief knip- en plakwerk, geven ons meer inzicht in het ontstaan en gebruik. Aan een lithografie in het Rijksprentenkabinet, gemaakt door Nicolaas Anslijn (1777-1838), zit een briefje bevestigd. Ooit heeft iemand, in een net en sierlijk handschrift, het treurige verhaal achter deze prent opgetekend.

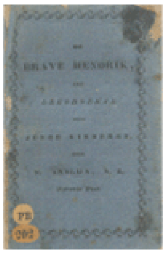
Anslijn was schoolmeester en auteur van *De brave Hendrik, een leesboekje voor jonge kinderen*, waarvan de eerste druk in 1809 uitkwam bij Du Mortier in Leiden.

De schrijver en predikant Nicolaas Beets noemde het boekje van zijn voormalige onderwijzer terecht een ‘kinderbijbel’.[1] Tot 1877 werd het maar liefst zestig keer herdrukt en de totale oplage moet rond een half miljoen exemplaren hebben gelegen. Het werd op scholen in het hele land gebruikt en talloze lichtingen schoolkinderen hebben ermee leren lezen. Dankzij deze enorme lezersschare verkreeg Hendrik een spreekwoordelijke status.

De tegenwoordige lezer krijgt kromme tenen van de braafheid van Hendrik. Hij is het ideale kind: begripvol, beleefd, vriendelijk en bescheiden. Hij neemt altijd zijn hoed af, heeft zijn ouders lief en verlangt niet naar luxe zoals lekker eten of mooie kleren. Tot de jaren zeventig van de negentiende eeuw, toen braaf synoniem werd met saai, was Hendrik een lichtend voorbeeld voor de jeugd.

Deze pedagogische bestseller bezorgde Anslijn een goede reputatie.[2] Hij was opgeklommen tot hoofd van een school in Haarlem en werd steeds vaker gevraagd om privélessen te verzorgen voor de zonen en dochters van de gegoede burgerij. Nicolaas Beets, zoon van een Haarlemse apotheker, was een van hen. In 1838 schreef de 24-jarige Beets - zijn beroemde *Camera Obscura* zou een jaar later verschijnen - een necrologie van zijn geliefde leraar.

De door een andere lithograaf voltooide en ingekleurde litho van *Orchis mascula*. Plaat 227 in het vierde deel van N. Anslijn, *Afbeelding der artsenijgewassen*, Leiden, Du Mortier, 1838. Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.



N. Anslijn, *De brave Hendrik*, vijftiende druk, Leiden, Du Mortier, 1839. Op deze eerste postume editie zouden nog zo'n 45 volgen. Bijzondere Collecties van de UvA.

De schrijver spoorde zijn lezers aan om de Brave Hendrik en diens levenslessen niet te vergeten. Hij roemde de onderwijzer die niet de collegezalen of bibliotheken opzocht, maar altijd onder de kinderen bleef. Jongens en meisjes vergeleek hij met stekjes die door Anslijn in vruchtbare bodem waren geplant en zo konden uitgroeien tot brave burgers. Beets was er slecht over te spreken dat die volwassenen de onderwijzer uit hun jeugd zo snel vergaten. Pagina na pagina stort hij zijn ongeloof uit over het feit dat Anslijn niet meer lof en respect ten deel is gevallen.

De natuurlijke historie tegenwoordig zeggen we biologie - was het favoriete vak van Anslijn. Hij had zichzelf Latijn geleerd om zijn kennis over flora en fauna te verbeteren. Naast fossielen verzamelde hij planten die hij zorgvuldig droogde en insecten die hij op naalden prikte. Sinds 1832 werkte hij in zijn vrije tijd aan een omvangrijk werk over geneeskrachtige kruiden, de *Afbeelding der artsenij-gewassen, welke in de Nederlandsche apotheek als zoodanige vermeld zijn*. Het prachtige plaatwerk verscheen tussen 1832 en 1838 in vier delen bij Du Mortier in Leiden. Anslijn vervaardigde zelf de lithografieën, die voorbeeldig werden ingekleurd.

Waarschijnlijk had hij in zijn werkkamer een exemplaar van de mannetjesorchis (*Orchis mascula*, een inheemse orchidee), die hij afbeeldde op de prent die hij niet meer zou voltooien. In de woorden van Beets: ‘(...) en in den vroege morgen van heden bezig zijnde met op een na de laatste plaat der laatste aflevering op steen te brengen, viel de teekenpen hem uit de handen; men vond hem dood op zijn stoel, terwijl een ongewisse streep, van de bloem af die hy teekende tot op den rand van

den steen, aanwees hoe zijn hand was afgegleden. Intusschen zou de school aangaan, die gedeeltelijk op het onderwijs van den grijsaart wachtte; nog stond de les op het bord, die hy er gisteren op geschreven had.'[3]

'De kras, naast de figuur, maakte de stift bij het nederzijgen', aldus het briefje bij de afdruk in het Rijksprentenkabinet. Hoeveel afdrukken van Anslijns laatste werk zijn gemaakt is niet bekend. Een naamloze lithograaf heeft de *Orchis mascula* afgemaakt en bijgewerkt, want de prent is zonder kras opgenomen in het vierde deel van de *Artsenijgewassen*. Evenmin is bekend wie het briefje op de onvoltooide prent heeft geschreven. In ieder geval heeft deze anonieme boodschap uit het verleden geleid tot een nadere kennismaking met een bijna vergeten en zeer brave onderwijzer.

Eindnoten:

1 N. Beets, *Nicolaas Anslijn, Nic. zoon: een woord aan allen, die den braven Hendrik gelezen hebben*, Haarlem, Erven F. Bohn, 1838, p. 3. Lemmata in verschillende biografische woordenboeken zijn te vinden via www.biografischportaal.nl.

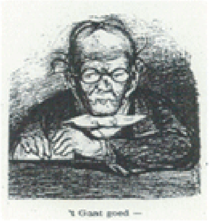
2 C.W. Bruinvis, *Levensschetsen van en Mededeelingen over Beeldende Kunstenaars die te Alkmaar geboren zijn, aldaar gewoond of voor die stad gewerkt hebben*. Alkmaar, [z.n.], 1905. p. 5.

3 Beets, o.c. (noot 1), p. 9.

De vergeten spotprenten van Jan Holswilder
Henk Slechte

Herman Schaepman als Tempelridder, strijdend voor het bijzonder onderwijs. Prent van Holswilder in *De Lantaarn* 1 (1885), nr.11 Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.

Honoré Daumier zadelde de Franse burgerkoning Louis Philippe voor altijd op met het imago van 'de Peer' en Albert Hahn vereeuwigde de anti-revolutionaire voorman Kuyper als 'Abraham de Geweldige'. Op zijn beurt schiep Jan Holswilder (1850-1890) het onsterfelijke beeld van de katholieke leider Herman Schaepman als 'de Tempelridder' die ten strijde trekt voor het bijzonder onderwijs. Omdat veel geschiedenisboeken deze karikaturen gebruiken als illustraties, zijn ze neergeslagen in het collectieve bewustzijn. Terwijl Daumier en Hahn behoren tot de iconen van de satirische kunst, is Holswilder in vergetelheid geraakt.[1]



'Examen-Studiën', *Humoristisch Album* 38, 26 januari 1890. Het vergaat Holswilders examinator zienderogen slechter. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

Moeizaam bestaan

Jan Pieter Holswilder werd op 17 november 1850 in Leiden geboren als vierde kind van de meubelmaker Willem Holswilder (1820-1902) en Jeannette Privé (1833-1860). Het echtpaar kreeg zeven kinderen, waarvan de eerste twee kort na de geboorte stierven. Nadat Jeannette in 1860 was overleden, hertrouwde Willem met haar zus met wie hij nog eens zeven kinderen kreeg. Het gezin verhuisde in 1871 naar Delft en telde destijds elf kinderen. In Delft werd nog een dochter geboren en in 1872 vestigde de familie Holswilder zich in Den Haag. Van de twaalf kinderen zijn er drie getrouwd in respectievelijk 1879, 1882 en 1890. De andere negen woonden met hun vader en (tweede) moeder in één huis. Volgens *De Tijd* van 20 augustus 1890 woonde de familie Holswilder althans in die tijd - aan de Rubensstraat in Den Haag.

Jan Holswilder was in Leiden kantoorbediende, gaf er tekenlessen en werkte naderhand als lithograaf bij Steendrukkerij P.W.M. Trap. In Den Haag volgde hij lessen aan de Academie voor Beeldende Kunsten en van 1880 tot zijn voortijdige dood in 1890 was hij werkzaam als (chromo) lithograaf bij Steendrukkerij S. Lankhout & Co. Hij ontwierp daar reclamebiljetten en opdrukken van sigarenkistjes, maar vervaardigde ook litho's voor bekende prenten.[2] Zijn belangrijkste werk was echter het maken van karikaturen en (spot)prenten voor de satirische bladen die in tweede helft van de negentiende eeuw populair werden.

Acteur en journalist Jan C. de Vos (1855-1931) was een vriend van Holswilder. Met anderen richtte hij in 1885 het tweewekelijkse blad *De Lantaarn* op, waarvoor Holswilder met ingang van het vijfde nummer elke veertien dagen een paginagrote litho maakte. De Vos schreef in 1891 aan Jan Veth dat Holswilder zijn hele familie had moeten onderhouden.[3] Hij had geen goed woord over voor vader Holswilder, die ‘altoos in een blauwen, baaien borstrok met witte beenen knoopen liep en hem alles afzette.’ Holswilder kwam de laatste jaren van zijn leven nauwelijks meer de deur uit en moest op zijn kamer ‘die verrotte vuile prentjes voor sigarenkistjes, reclameprentjes en god weet wat voor lamme en vuiligheden meer’ tekenen. Dat moest hij doen voor zijn vader en zijn broer Jacobus, die piano, viool en trompet speelde op Jans kamer - tevens zijn atelier -, voor een paar ongetrouwde zussen en voor een andere broer die bakker was geweest, maar failliet was gegaan. Als Holswilder zo aan het werk was, zag De Vos in zijn anders ‘vrolijke bruine ogen een mateloos lijden’.[4]

Een oud-collega bij Lankhout vond het prettig met hem samen te werken: ‘Holswilder bezat aangeboren “Witz”. Hij was ook graag gezien bij de schilders, vooral was hij zeer bevriend met Klinkenberg, Apol, du Chattel, Toni Offermans enz.’ Ook deze kennis vond het jammer dat iemand met zoveel talent de kost moest verdienen als lithograaf. Hij dacht dat het ‘geestdodend moet zijn geweest voor een scheppende geest als Holswilder om het werk van anderen te kopiëren.’ Op den duur was de vrolijke Holswilder veranderd. ‘Hij werd tristig, zocht de eenzaamheid op, hij was de oude Jan niet meer. Een vreselijke ziekte heeft zijn streven verwoest. Aan keeltering is hij na lang geduldig lijden overleden.’[5]

Jan Holswilder stierf op 20 augustus 1890. Hij was 39 jaar, ongetrouwd, en volgens het Haagse adresboek

kunstschilder. Het dagblad *De Tijd* deed op 25 augustus kort verslag van zijn begrafenis op de Algemeene Begraafplaats, in tegenwoordigheid van veel leden van Pulchri Studio, waarvan hij sinds 1887 lid was. De schilder Hendrik Willem Mesdag sprak 'hartelijke woorden'.

Schilder

Holswilder werkte ook als schilder, maar van zijn schilderijen is weinig bewaard gebleven. Hij werd bij zijn leven als een serieus kunstenaar beschouwd, maar in de necrologieën beperkte de aandacht voor zijn schilderwerk zich tot enkele relativerende zinnen. De Lakenhal in Leiden lijkt als enig Nederlands museum een schilderij van hem te bezitten.[6] Het Haags Gemeentemuseum heeft alleen een collectie prenten van dit actieve lid van Pulchri Studio, het Haags Gemeentearchief een enkele aquarel.[7]

De eerste vermeldingen van Holswilders deelname aan tentoonstellingen dateren uit 1879. De lijst van geëxposeerde werken op de driejaarlijkse tentoonstelling van 'Schilder-, Teeken-, Graveer-, Bouw- en Beeldhouwkunst van binnen- en buitenlandse kunstenaars' in Rotterdam vermeldt als nr. 206 de *Intocht van H.H.M.M de Koning en Koningin* van J.P. Holswilder.[8] Op 20 november van dat jaar vergeleek het *Algemeen Handelsblad* de inzendingen van Johan Schmidt Crans en Jan Holswilder op een expositie in het Amsterdamse Arti et Amicitiae met die van Theo Mesker en Johan Klinkenberg. De recensent vond de figuren van Schmidt Crans en Holswilder, 'die aan het strand te Scheveningen ontloken zijn', schimmen in vergelijking met die van Mesker en Klinkenberg: 'De geestige figuurtjes van Holswilder, die zich in het klotsend water zoo heerlijk vermaken, zijn vol leven en beweging, doch het hapert hun aan bloed. Uit het geheele pochade blijkt de gave van den heer Holswilder om losse en sierlijke beeldjes te schetsen, doch een warmere tint had het aanlokkelijke van het geheel zeer verhoogd.'

Op 5 november 1881 prees de Haagse kunstcriticus Johan Gram in het *Algemeen Handelsblad* het werk van zijn plaatsgenoot op de tentoonstelling van Kunstwerken van Levende Meesters, eveneens in Arti et Amicitiae. Hij noemde het *Strandgezicht* van Holswilder 'bevalliger van kleur en geestiger opgevat' dan veel van het andere werk dat hij besprak, waaronder dat van Mesdag...

Op deze ets uit 1879 beeldde Holswilder zes kunstenaarsvrienden af: vlnr. Philip Windt, Marinus van der Maarl, Philip Zilcken, Herman Johannes van der Weele, Adriaan Vrolijk en Otto Eerelman. Rijksprentenkabinet / Rijksmuseum, Amsterdam.

Interessant is de catalogus van de Nederlandse kunstinzending op de Wereldtentoonstelling van 1883 in Amsterdam, besproken door schilder en kunstcriticus Jan Zürcher in het *Nieuws van den Dag*.[9] Zürcher vindt het maar niks. Er staan tweehonderd slechte reproducties in die op onbegrijpelijke wijze zijn geselecteerd. Zo ontbreekt het werk van Théophile de Bock, Sientje Mesdag-van Houten, Albert Neuhuys, Henriëtte Ronner,

Willem Bastiaan Tholen, Jan Hendrik Weissenbruch en anderen. Gelukkig is er wel werk van goede schilders te zien, waarbij hij Holswilder in één adem noemt met Jan Apol, Johannes Bilders, Jozef en Isaäc Israëls, Willem Roelofs, Hendrik Willem Mesdag, Willem Maris en Anton Mauve. Holswilders werk hing dus in 1883 op de Wereldtentoonstelling en een vooraanstaand criticus stelde hem op één lijn met bekende schilders uit die tijd.

De leden der Tweede Kamer haasten zich vanaf Hollands Spoor naar het Binnenhof en keren na gedane arbeid huiswaarts. Illustratie van Holswilder in Frans Netscher, *Uit ons parlement*, Amsterdam, S. Warendorf jr., [1890]. Bijzondere Collecties UvA.

Lichtdruk van Holswilders schilderij *Puck*. Philip Zilcken, *Verzameling Rud. J. Kijzer*, Amsterdam, Vereeniging tot Bevordering van Beeldende Kunsten, 1898. Bijzondere Collecties UvA.

Zürcher was niet de enige die zo oordeelde, want op 31 mei 1883 schreef Johan Gram in het *Algemeen Handelsblad*: ‘Holswilder schildert allergelukkigst op dit hondenterrein met zijn dogje, dat een rat gevangen heeft, en trots als een Napoleon na het gevecht zijn slachtoffer beziet.’ Zürcher noemde op 18 augustus in het *Nieuw van den Dag de Overwinnende hond* van Holswilder wat tekening en kleur betreft een meesterstukje. ‘Goddank dat we nu een echt kunstenaar weer hebben, die zich den hond tot onderwerp van studie koos.’ Het ‘dogje’ staat als *De Overwinnaar* in de gewraakte catalogus.[10]

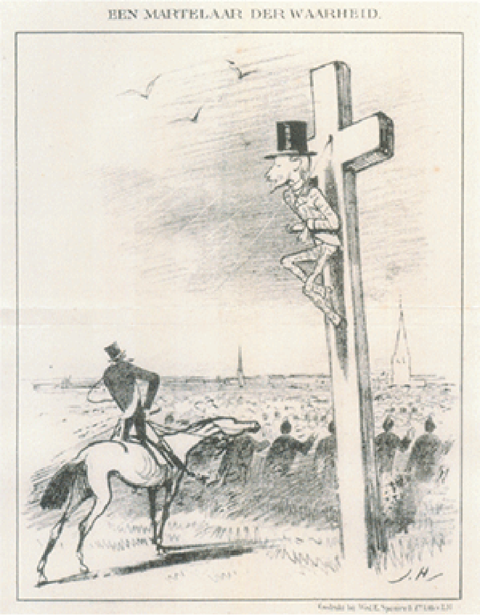
‘Onze Daumier’

In 1887 vond op het Amsterdamse Ijsbaanterrein - het huidige Museumplein - de Tentoonstelling voor Voedingsmiddelen plaats, in een door Cornelis Springer ontworpen decor met een Oudhollands pleintje. In het *Nieuws van den Dag* adverteerde op 28 november 1887 de Amsterdamse uitgever Joh. G. Stemler met een aardig sinterklaasgeschenk: een omslag met zestien 'schetsen' van de tentoonstelling op het 'Oud-Hollandsch Marktplein', gemaakt door 'Eickelenberg, Dekker, Holswilder enz.'. In de beeldbank van het Amsterdamse Stadsarchief bevindt zich inderdaad een litho van dat nagemaakte marktpleintje, gedateerd 1887 en met rechtsonder de duidelijke signatuur 'JH'. De beschrijving in de catalogus geeft echter als maker Joh. G. Stemler en niet Jan Hols-

Tentoonstelling voor Voedingsmiddelen in 1887 op een 'Oud-Hollandsch Marktplein', met bewakers in bijpassend kostuum. Lithografie van Holswilder. Stadsarchief Amsterdam (dat de prent ten onrechte toeschrijft aan J. Stemler).

'De koepokinenting', *Haagsche Penkrassen* 2 (1880), nr. 21-22, 6 juli 1880. Linksonder Abraham Kuyper, wapperend met zijn lijfblad *De Standaard* om de inenting tegen te gaan. Rijksprentenkabinet/Rijksmuseum, Amsterdam.

wilder - een bewijs te meer dat hij in vergetelheid is geraakt.



rechterpagina **'Een martelaar der waarheid',** ***Haagsche Penkrassen*** **4 (1882), nr. 67. De pamflettist Jacques de Bergh aan het kruis genageld, onder goedkeurend toezien van de Haagse commissaris van politie. Bijzondere Collecties UvA.**

rechterpagina **'De Koningsbrug te 's Gravenhage, proeve van doelmatigen en goedkoopen bruggenbouw',** ***Haagsche Penkrassen*** **5 (1883), nr. 73. Bijzondere Collecties UvA.**

In 1898 werd Holswilders werk postuum opgenomen in het jaarlijkse plaatwerk met twaalf reproducties van moderne kunstwerken, dat de Vereeniging tot Bevordering van Beeldende Kunsten haar 4935 leden aanbood. De lichtdrukken waren gemaakt naar schilderijen uit de collectie van Rud. J. Kijzer, waaronder een hondenschilderij van Holswilder. Hij figureert in dit prentenalbum met kunstenaars als August Allebé, Nicolaas Bastert, Johannes Bosboom, Frederik Hendrik Kaemmerer, Hein Kever, Jacob Maris, Anton Mauve, Albert Neuhuys en Charles Rochussen.[11]

Philippe Zilcken schreef bij ieders werk een royale toelichting. Hij noemde Holswilder 'de eenige *artiest* die in ons land zijn knappe teekenstift wijdde aan de "charge" of "caricatuur"', tevens de meest vooraanstaande in dat genre en 'in vele opzichten onze Daumier'. Had Holswilder zich aan zijn schilderstalent kunnen wijden, dan zou hij ook een uitmuntend schilder zijn geweest, 'een eenig portrettist van

honden, door zijn mooi begrip van leven en karakter'.[12] Zilcken had gelijk, door de zorg voor zijn familie kon Holswilder zich nooit geheel aan de schilderkunst wijden. Zilcken had eveneens gelijk met zijn inschatting dat Holswilder als maker van karikaturen en spotprenten bij vlagen vergelijkbaar was met Daumier. Met dien verstande dat Daumier fanatiek een politieke boodschap uitdroeg, terwijl Holswilder voor alles een speelse ambachtelijke kunstenaar was. Juist daarom kon hij iedere opdrachtgever bedienen zoals diens product vereiste. Zijn prenten voor tijdschriften als *Haagsche Penkrassen, Humoristisch Album, Uilenspiegel* en *De Lantaarn* stemde hij af op de bladen waarvoor hij ze maakte.

Haagsche Penkrassen

Het is niet zeker wanneer en waar de eerste spotprent van Holswilder is gepubliceerd. Uitgaande van prenten met de signatuur 'JH' was dat in 1880 in de *Haagsche Penkrassen* van de ambtenaar, journalist en bovenal pamflettist J.A. de Bergh, door P.A. Haaxman jr. treffend omschreven als een 'strenge hekelaar, een spotboef, een guit, en een opgewekte publieke leven maker'.[13] Het tijdschrift verscheen van 1879 tot 1884 in een hoge oplage van 9000 exemplaren, aanvankelijk op ongeregelde tijdstippen. De Bergh hekelde misstanden en personen die volgens hem hun ambt niet naar behoren vervulden, zoals de commissaris van politie en de stadsarchitect. In nr. 70 van 9 september 1883 deelt De Bergh mee dat het blad voortaan regelmatig op de eerste en vijftiende van de maand zal verschijnen en dat daarbij 'voorloopig' eens per maand 'eene plaat, geteekend door onzen genialen J. HOLSWILDER gevoegd zal worden. Bij die aankondiging kregen de kopers alvast twee ironische litho's over de badplaats Scheveningen.

Jacques de Bergh schreef geestig en schroomde niet man en paard te noemen. Hij ageerde fel tegen de Tol aan het begin van de Scheveningseweg, maar was ook een vurig voorstander van gemengd zwemmen in zee en van stadsuitbreiding. De Hagenaars vonden de *Penkrassen* pikant en de blaadjes gingen vlot over de toonbank. De Bergh wekte ook hevige weerstand, die hij verwerkte in een *Penkras* met een prent van Holswilder. Volgens *Uilenspiegel* had de commissaris van politie aan

de koning gevraagd De Bergh op te hangen. En jawel, in *Penkrassen* 67-69 van augustus 1883 hangt De Bergh aan het kruis, terwijl de commissaris op zijn paard toekijkt. Het opschrift luidt: ‘Een martelaar der waarheid’.

Holswilders eerste spotprent voor *Penkrassen* is ‘De koepokinenting’ bij nr. 21-22 van 6 juli 1880. Hij steekt de draak met de overdreven vrees in Nederland voor de in België heersende pokken. Haagse artsen buitten die angst uit en brachten daarmee de badplaats veel schade toe. Interessant op de verder rommelige prent is dat Abraham Kuyper met *De Standaard* in zijn hand probeert de mensen tegen te houden, geheel volgens de gereformeerde opvatting van die tijd dat inenten zondig was.[14]

Druk is ook de prent bij *Penkrassen* 71 (1883), getiteld ‘Verjaging van het Menschen- en veredeling van het Paardenrasch op Clingendaal’. Volgens Cornelis Veth leverden De Bergh en Holswilder met deze prent een niet mis te verstane kritiek op de *f* 1000 subsidie uit de Haagse gemeentekas voor de wedrennen in ‘Klingendael’.[15] En in november 1883 klaagde De Bergh in *Penkras* 73 over de gevaarlijke Koningsbrug, die te steile opritten had - een gevaar voor de volksgezondheid dat Holswilder op zijn prent stevig aanzette.[16] Zijn bijdragen aan de *Penkrassen* hebben soms een topografisch karakter, zoals de prent bij de afleveringen 77 en 78 (1883) van het ontwerpplan voor de villawijk Belgisch Park. Zulke zijwegen zijn een bewijs te meer van zijn veelzijdigheid. Holswilders laatste prent in het blad verscheen bij de afleveringen 81, 82 en 83 (1-1-1884), door De Bergh met een understatement omschreven als de ‘Grote afscheidsplaat’.

Humoristisch Album

Holswilder vond een willige markt voor zijn spotprenten en karikaturen in de satirische bladen die in de tweede helft van de negentiende eeuw in groten getale verschenen. Dankzij de industrialisering en de emancipatie van bevolkingsgroepen ontstond een politiek en sociaal klimaat waarin zulke tijdschriften konden gedijen. Bovendien creëerden het terugdringen van het analfabetisme en de groeiende politieke bewustwording een breder lezerspubliek, en maakten nieuwe en verbeterde druktechnieken als de lithografie, de houtgravure en de autotypie het makkelijker en goedkoper om illustraties af te drukken. Nadat de grondwet van 1848 de vrijheid van meningsuiting had vastgelegd en in 1869 het dagbladzegel, dat kranten duur maakte, was afgeschaft, kwam een stroom van satirische bladen op gang. Ze hadden aanvankelijk vooral een liberale inslag, wat betekende dat de teksten en prenten anti-klerikaal en anti-socialistisch waren. Rond 1890 telde Nederland ruim twintig spotbladen.’[17]

***linkerpagina* Leentjebuur. *Boven* Holswilder, ‘Zondagsbezoekers op de Haagsche Tentoonstelling’, *Humoristisch Album* 28, 5 juli 1884 (KB, Den Haag); *onder* Daumier, ‘Un amateur de dimanche’ (1865).**

Een vroeg satirisch blad was het Humoristisch *Album*, dat van 1856 tot 1916 werd uitgegeven door H. Nijgh in Rotterdam, later door Nijgh & Van Ditmar. De anonieme hoofdredacteur verwoordde de missie in het eerste nummer: ‘Thans zullen wij toch, om een vrolijk oogenblik te smaken, niet meer uitsluitend te hoeven grijpen naar vreemde bladen, naar een *Charivari* of een *Punch*, naar de *Fliegende Blätter* of *Kladderadatsch*; we zullen ons in onze eigen taal kunnen vergasten aan aardigheden, aan - men veroorlove mij dat woord hier te gebruiken, omdat het zoo juist mijn meening uitdrukt - aan uien.’ Het begrip ‘ui’ wordt hier in overdrachtelijke zin gebruikt, als pittige smaakmaker. Bekende tekenaars van het blad waren

Johan Michael Schmidt Crans vanaf 1859, Elchanon Verveer vanaf 1866, de productieve Jan Linse vanaf 1873 of 1874 en in de jaren tachtig ook Jan Holswilder. In het *Humoristisch Album* kwam de politiek nauwelijks aan bod. Logisch, want vanaf 1870 verscheen bij dezelfde uitgever het weekblad *Uilenspiegel*, dat het van de politieke satire moest hebben. De prenten in het *Humoristisch Album* waren maatschappijkritisch en ironisch.[18]

De eerste gesigneerde prent van Holswilder in het *Humoristisch Album* staat in nummer vijf van de 28ste jaargang (1882), zijn laatste verschijnt op 20 april 1890, kort voor zijn dood. Cornelis Veth noemt Holswilder ‘de geniaalste van onze caricaturisten’, maar vindt zijn tekeningen in het *Humoristisch Album* ‘maakwerk’.[19] De criticus gaat wat te kort door de bocht, want bij een enorme productie als die van Holswilder hadden veel prenten dat karakter, en niet alleen in het *Humoristisch Album*. Wel hadden zijn prenten alle een eigen stijl, afgestemd op het blad waarvoor hij ze maakte. Als Veth had geschreven dat Holswilder voor het *Humoristisch Album* af en toe leentjebuur speelde bij zijn grote voorbeeld Daumier, dan had hij gelijk gehad. Op de voorpagina van het nummer van 5 juli 1884 staat een onmiskenbare variant op Daumiers ‘Un amateur de dimanche’. Ook in *Uilenspiegel* is de invloed van Daumier op Holswilder herkenbaar. H.L. Berckhoff schreef in 1891 aan Jan Veth dat Holswilder het werk van Daumier goed kende en een verzameling Franse prenten had.[20]

Holswilders prenten in het *Humoristisch Album* hebben in de beperkte literatuur over zijn werk nauwelijks aandacht gekregen, maar ze tonen zijn meesterschap. Ze sluiten aan op het satirische karakter van het blad en stellen de kwesties van die tijd aan de orde, zoals het gemengd zwemmen. Soms kiest Holswilder de vorm van een stripverhaal, bijvoorbeeld op 21 juli 1883 in een beeldroman van vijf pagina's over het zevende lustrum van het Delftsch Studentencorps. Dit tweedaagse feest stond in het teken van de zogenaamde Zoen van Delft, de verzoening tussen Philips van Bourgondië en Jacoba van Beieren. Deze gebeurtenis vond in 1428 plaats in Delft en maakte een eind aan de Hoekse en Kabeljauwse Twisten. De historische maskerade op de eerste dag van het feest werd afgesloten met een diner, gehouden in een gebouw dat na afloop tot de grond toe afbrandde. In Holswilders ironische weergave kijken kikkers - of zijn het amfibische kabeljauwen? - vanuit het water naar de maskerade, de brand wordt voorgesteld als ‘kamervuurwerk na afloop van het diner’ en dient als een aangename verlichting voor minnekozende paartjes in het park.

Dit artikel is het eerste vaneen tweeluik over Jan Pieter Holswilder. In het komende nummer van *De Boekenwereld* verschijnt het tweede, waarin zijn spotprenten in *De Lantaarn* en *Uilenspiegel* centraal staan.

***rechtsboven* De Zoen van Delft, 1428. Kikkers kijken vanuit de Delftse Vaart naar voorbijrijdende edelen. *Humoristisch Album* 27, 21 juli 1883. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.**

Eindnoten:

1 Novem, *Wereld in wording* deel 3 (Den Haag. Van Goor, 1954) noemt Daumier als maker van ‘De Peer’ en Hahn als die van ‘Abraham de Geweldige’, maar noemt Holswilder niet bij ‘De Tempelridder’.
2 Het archief van Lankhout berust in het Haagse Gemeentearchief. De ‘lijst van werklieden’ noemt wel A. Holswilder (1883-1897), maar niet J.P. Holswilder.
3 Jan Veth, ‘Hollandsche Teekenaars’, *De Nieuwe Gids* 6 (1891). p. 153-159.
4 RKD-Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Archief Jan Veth (0309); brief van Jan C. de Vos aan Jan Veth, 9-11-1891.
5 Ibidem, brief van A. Enger aan Jan Veth, 25-3-1922.
6 *Manoeuvres van een bataljon Grenadiers in de duinen*, olieverf op doek, ca. 1878.
7 Jan Holswilder. *Een menigte strandbezoekers*, aquarel, 1878; zie de beeldbank van het Haags Gemeentearchief.
8 Een afbeelding is niet gevonden; onduidelijk is of het om een schilderij, tekening of litho gaat. Waarschijnlijk betrof het de intocht van koning Willem III en zijn nieuwe echtgenote Emma op 29 april 1879 in Den Haag.
9 *Het Nieuws van den Dag*, 26-6-1883.
10 F.G. Dumas (ed.), *Catalogue illustré officiel de la section des beaux-arts de l'exposition universelle d'Amsterdam contenant environs 200 reproductions d'après les dessins originaux des artistes*, Parijs, z.n. 1883, p. 168. De opmerking van Zürcher slaat op Henriëtte Ronner, die was opgehouden met het schilderen van honden.
11 De Vereeniging tot Bevordering van Beeldende Kunsten was in 1845 door Arti et Amicitiae opgericht.
12 Philip Zilcken, *Verzameling Rud J. Kijzer*, Amsterdam, Vereeniging tot Bevordering van Beeldende Kunsten, 1898.
13 P.A. Haaxman jr., ‘Jacques de Bergh’, *Jaarboek Die Haghe* 1925/27, p. 234-235.
14 Cornelis Veth, *Der Artzt in der Karikatur*. Berlijn, Stollberg, 1917, p. 30 en 57.
15 Cornelis Veth, ‘De sport in de caricatuur’, *Ons Eigen Tijdschrift* nr. 11 (1-8-1928)
16 De Beeldbank van het Haags Gemeentearchief dateert de prent op 1879. Hij verscheen echter bij nr. 73 in 1883.
17 J. van de Plasse, *Kroniek van de Nederlandse dagblad- en opiniepers*, Amsterdam, Cramwinckel, 2005, p. 218.
18 W.H. van der Linden, *Domela Nieuwenhuis in 219 politieke prenten*, Amsterdam, Tilleul Publications, 1990, p. 4-5.
19 Cornelis Veth, *Een eeuw Nederlandsche caricatuur*, Amsterdam, Querido, 1941. p. 132; idem, ‘Jan Holswilder. Karikatuurteekenaar’, *Onze Kunst* 2 (1903), deel 1, p. 198.

20 RKD-Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Archief Jan Veth (0309); brief van H.L. Berckenhoff aan Jan Veth, 22-2-1891.

Elchanon Verveer, illustrator en schilder van ‘typische’ karakters
Sara Tas

Elchanon Verveer, zelfportret, ets (1856). Rijksprentenkabinet / Rijksmuseum, Amsterdam.

Het toenemende aantal boeken en periodieken in de negentiende eeuw bracht nieuwe mogelijkheden met zich mee voor kunstenaars. De uitgaven vielen binnen het bereik van een steeds breder, zich emanciperend publiek én konden dankzij verbeterde technieken royaal worden geïllustreerd. De Haagse Houtgraveerschool werd in 1840 speciaal voor dit doel opgericht. Elchanon Leonardus Verveer (1826-1900) behoorde tot de eerste leerlingen en zou uitgroeien tot een veelzijdig illustrator, karikaturist en schilder. De tentoonstelling *Haagse meesters van de romantiek* in het Joods Historisch Museum in Amsterdam haalt Verveer en zijn twee broers uit de vergetelheid. Het meest beroemde schilderij van Elchanon, dat lange tijd spoorloos was, is dankzij de expositie weer opgedoken.

linkerpagina **Elchanon Verveer, *Verwachte westenwind* (1878). Particuliere collectie.**

Elchanon Verveer, getekend door Jan Pieter Holswilder, ca. 1880. Rijksprentenkabinet / Rijksmuseum, Amsterdam.

De familie Verveer

Elchanon werd geboren in de joodse buurt van Den Haag, als jongste van de drie zonen van Leonardus Abraham Verveer (1785-1860) en Carolina Elkan (1788-1849). Vader Leonardus had een goedlopende manufacturenzaak aan de Veenestraat, maar liet zijn kinderen vrij om het beroep van kunstenaar te kiezen. In die tijd was dat voor joden een nieuwe loopbaan. De Burgerlijke Gelijkstelling, ingevoerd door de Nationale Vergadering in 1796, gaf joden formeel dezelfde rechten als andere burgers en legde de basis voor hun emancipatie. Na de opheffing van de gilden in 1818 - waarvan joden buitengesloten waren geweest - werden voorheen beschermde beroepen

voor hen toegankelijk en kregen zij ook de mogelijkheid om professioneel kunstenaar te worden.

De eerste succesvolle joodse kunstenaar in Nederland was Elchanons oudste broer Salomon Leonardus Verveer (1813-1876). Eerder nog dan Jozef Israëls of David Bles vormde zijn joodse achtergrond voor hem geen belemmering om een gerespecteerd schilder te worden en met zijn beroep een zeer goed belegde boterham te verdienen. Elchanon kon dus met goed vertrouwen het voorbeeld van zijn dertien jaar oudere broer volgen en stond aan het begin van zijn loopbaan reeds met één been in het Haagse kunstcircuit. Ook de middelste broer Maurits (eigenlijk Mozes) Leonardus Verveer (1817-1903) begon enige tijd later als schilder, maar stapte algauw over naar het nieuwe vak van fotograaf. Hij zou honderden 'bekende Nederlanders' uit zijn tijd vastleggen, met inbegrip van koningin Sophie. Ook Maurits had niet te klagen over de inkomsten uit zijn beroep. De drie broers deelden een woonhuis en een studio aan de Zeestraat in Den Haag.

Naast de drie zonen telde het gezin Verveer vier dochters, van wie we vrijwel niets weten. Opmerkelijk is het gegeven dat álle zeven kinderen ongetrouwd en kinderloos bleven. Was dat voor de drie dandy-kunstenaars een bewuste keuze? Of was er sprake van een beperkte partnerkeuze voor joden die geïntegreerd waren in de Nederlandse samenleving, in een tijd waarin gemengde huwelijken nog zeer ongebruikelijk waren?

Het gezin Verveer was verhuisd van de Lange Gracht, midden in de joodse buurt van Den Haag, naar de chiquere Dunne Bierkade. Mogelijk heeft die verhuizing de keuze voor de kunst beïnvloed, met name in het geval van Salomon. Aan de Dunne Bierkade woonden ook de bekende kunstschilder Bartholomeus Johannes van Hove (1790-1880), de latere leermeester van Salomon, en Johannes Bosboom (1817-1891), die Salomons vriend en studiegenoot zou worden. Het vertrek uit de arme jodenbuurt duidt ook op maatschappelijke vooruitgang en op de integratie van het gezin in de niet-joodse samenleving.

Houtgraveerschool

Elchanon Verveer begon zijn opleiding in 1841 aan de pas geopende Houtgraveerschool in Den Haag, waar hij tot de eerste twintig leerlingen behoorde. Deze vierjarige opleiding stond onder leiding van de Britse houtsnijder Henry Brown (1816-1870).[1] In de negentiende eeuw werd de relatief goedkope houtgravure veelvuldig toegepast voor het illustreren van boeken en periodieken in hoge oplagen. Een voorbeeld hiervan was het tijdschrift *Kunst-*

kronijk van de Nederlandsche Maatschappij van Schoone Kunsten, die - om in de pas te blijven met het buitenland - de graveer- en etskunst in Nederland naar een hoger plan wilde tillen. De ondertitel van de *Kunstkronijk* luidde dan ook ‘uitgegeven ter aanmoediging en verspreiding der schoone kunsten’. De leerlingen van de Houtgraveerschool, waaronder Elchanon, verzorgden de illustraties.

In 1843, nog in zijn schooltijd en op zijn zeventiende jaar, debuteerde de getalenteerde Elchanon op de Tentoonstelling van Kunstwerken van Levende Meesters in Den Haag, met ‘Eene lijst met proeven van houtsnede gravuren’. Deze tentoonstellingen werden, naar het voorbeeld van de Parijse Salon, in Nederland vanaf 1808 regelmatig in verschillende grote steden georganiseerd. Het was de gelegenheid bij uitstek voor een beginnend kunstenaar om aan de weg te timmeren en een naam op te bouwen.

Illustrator

In 1846 verbleef Elchanon met zijn broer Maurits acht maanden in Brussel, waar zij als illustrator werkzaam waren voor de houtgraveur Louis Huard. Ook vervaardigden zij gravures voor een Belgische uitgave van *Le Juif errant* van Eugène Sue, wiens bewerking van de middeleeuwse legende van de Wandelende Jood erg populair zou worden. Aan deze driedelige uitgave werkten verschillende illustratoren en graveurs mee. De werkverdeling tussen beide beroepen was dat de laatsten de tekeningen van de eersten graveerden.

Na zijn terugkomst in Nederland maakte Elchanon regelmatig litho's en houtsneden voor periodieken als de *Kunstkronijk*. Uitgever van dit tijdschrift was sinds 1856 A.W. Sijthoff (1829-1913) in Leiden, die tevens kinderprenten uitgaf. Elchanon vervaardigde een aantal van die humoristische prenten met een belerende strekking. Een onderschrift bij een van de plaatjes is tekenend voor dat moralisme: arbeiders die op zondag naar de Kunstzaal gingen - bijvoorbeeld om een Tentoonstelling van Kunstwerken van Levende Meesters te bekijken - konden maar beter thuis blijven, omdat ze bij het bekijken van schilderijen van vermoeidheid in slaap vielen. Anderzijds werden kinderen juist aangemoedigd om ‘aan 's Vaders hand’ naar tentoonstellingen te gaan, want ‘Uit hem, wien vroeg de kunst bekoort, Spruit soms een Dou of Rem brandt voort.’

Vanaf 1866 leverde hij gedurende een reeks van jaren bijdragen aan het *Humoristisch Album, weekblad aan scherts en luim gewijd*, een uitgave van Nijgh en Van Ditmar in Rotterdam.[2] De illustraties van Verveer vallen op door hun rake gezichtsuitdrukkingen en hun dynamiek en verfijning, die ontbreken in bijdragen van andere tekenaars. Ze gaan op satirische wijze in op de verschillen tussen arm en rijk en op de normen van de samenleving. Huwelijkstrouw, kleine criminaliteit, dienstmeisjes en drankgebruik waren geliefde thema's.

Elchanon Verveer, ‘Dronkemanspraat’, *Humoristisch Album* 13 (1868), p. 225. Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.

Titelpagina van Johan Gram, *De brillen van onzen tijd*, Amsterdam, Van Es, 1867. Bijzondere Collecties UvA.

***midden* Elchanon Verveer, ‘Wel jongens! wie wil 't u vertellen’, *Nieuwe Hollandsche Kinderprenten* nr. 3, uitsnede, Leiden, Sijthoff, ca. 1860. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.**

‘Het uitroepingsteken’, houtgravure van Elchanon Verveer in [Jacob van Lennep]. *De vermakelijke spraakkunst*, Amsterdam, Binger, [1865]. Bijzondere Collecties UvA.

‘Ik’, houtgravure van Elchanon Verveer. De illustratie van het persoonlijk voornaamwoord is mogelijk een verkapt zelfportretje. [Jacob van Lennep], *De vermakelijke spraakkunst*, Amsterdam, Binger, [1865]. Bijzondere Collecties UvA.

Elchanon verzorgde ook de illustraties voor boeken van eigentijdse auteurs, zoals *De brillen van onzen tijd* (1867) van de Haagse schrijver en chroniqueur Johan Gram (1833-1913). De typen van brildragers had Gram reeds op komische wijze beschreven in het *Nieuw Nederlandsch Magazijn* in stukken als ‘Kortzichtigheid in de keuze van brillen’ (1855) en ‘Iets over bijziendheid’ (1856), maar dan zonder illustraties. In boekvorm komen acht typen brillen en hun dragers aan bod en verbeeldt Verveer op

treffende wijze de dragers van de alwetersbril, de knijpbril, de modebril, de geniebril enzovoort.

Elchanon Verveer, 'Opgedragen aan mijnen vriend J. Hartogensis', ets uit 1856. Rechts op de voorgrond waarschijnlijk de schilder Joseph Hartogensis (1822-1865), linksboven een zelfportretje van Elchanon, linksonder zijn broers Maurits en Salomon. Ter aanvulling de hoofden van een Scheveningse visser en vissersvrouw.

Elchanon Verveer, karikaturen van de letterkundige Jan ten Brink (lb), de schilder Louis Apol (rb), de schilder Jacob Maris (Io), de schrijver en schilder Johan Gram (mo) en de kunstcriticus Anton Loffelt (ro), 1880. Rijksprentenkabinet / Rijksmuseum, Amsterdam.

Gram en Verveer kenden elkaar goed. In 1893 schreef Gram in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* een uitgebreid artikel over de kunstenaar, diens karakter en loopbaan. Elchanon, bijgenaamd 'Conie' stond evenals zijn broer Salomon, bekend om zijn geestige woordspelingen en scherpe repliek.

Getekende grammatica

Verveer maakte ook de 'leerzame en opwekkende houtsneden' voor *De vermakelijke spraakkunst* (1865), zogenaamd geschreven door 'Een lid van de Akademie'. Dat pseudoniem bood weinig bescherming: 'Niemand hoeft evenwel lang te gissen wie dat lid is' schreef de eveneens onder pseudoniem opererende Flanor in *De Nederlandsche Spectator* van 11 november 1865. Voor hem en vele anderen was op het eerste gezicht duidelijk dat *De vermakelijke spraakkunst* afkomstig was uit de pen van de bekende schrijver Jacob van Lennep (1802-1868).

In diezelfde *Nederlandsche Spectator* verscheen twee weken later een ingezonden brief, waarin zowel de auteur als de illustrator werden beschuldigd van plagiaat. Zij zouden *The comic English grammar* uit 1851 hebben nagemaakt, geschreven door Percival Leigh en geïllustreerd door John Leech. In de polemiek die daarop ontbrandde gaf Van Lennep toe dat hij zich door dit voorbeeld had laten inspireren. Hij vrijwaarde Verveer van elke verdenking van plagiaat door te benadrukken dat de illustrator het Engelse boek nooit in handen had gehad.[3] Bovendien, het feit dat elke Nederlandse lezer de auteur van *De vermakelijke spraakkunst* meteen herkende, toonde volgens Van Lennep duidelijk aan dat het een schepping van zijn eigen hand was. De illustraties hebben dankzij de sterke gezichtsuitdrukkingen en gevatte houdingen dezelfde humor en levendigheid als Verveers illustraties in het *Humoristisch Album*.

Karikaturen

Verveer werkte in 1857 en 1859 enige tijd in Parijs, waar volgens Johan Gram zijn aanleg voor het tekenen van

karikaturen voor het eerst aan de dag trad.[4] Zijn 'charges', zoals bijdragen aan het karikaturale genre destijds werden genoemd, werden in Parijs opgemerkt door zijn Franse vrienden. Zij raadden hem aan voor het weekblad *Le Diogène* te gaan tekenen, waar zijn talent, aldus het verhaal van Gram, meteen herkend werd. Een Parijse carrière zou echter niet van de grond komen, want juist op dat moment werd Elchanon teruggeroepen naar Nederland omdat zijn vader op sterven lag.[5]

Elchanon Verveer, 'Invaliden der zee', aquarel naar het schilderij uit 1869. Teyler's Museum, Haarlem.

Zijn illustraties in boeken en tijdschriften hadden karikaturale trekken, maar parodieën op bestaande personen maakte hij later vooral binnen de kunstenaarsvereniging Pulchri Studio. Deze was in 1847 opgericht door Haagse schilders en evenals zijn broer Salomon behoorde Elchanon tot de leden van het eerste uur. Het voornaamste doel was het bevorderen van de beeldende kunst door het organiseren van tekenavonden en kunstbeschouwingen. Daarnaast werd Pulchri al snel bekend vanwege de gezellige bijeenkomsten en feesten. De leden koketteerden met hun nonchalante uiterlijk en hielden uitbundige huldigingen van elkaar, waarvan verslagen in de kranten verschenen.

Zo ook van een feestavond die begin maart 1880 werd gehouden. Bij deze gelegenheid werden *tableaux vivants* van schilderijen en legenden opgevoerd, die werden gepresenteerd door de letterkundige Jan ten Brink. Daarnaast waren de aanwezigen er getuige van hoe 'een twintigtal door de hh. E. Verveer en Holswilder met buitengewoon talent en verwonderlijke gelijkenis geteekende portretten van Israëls, Jacob Maris, Mauve, Jan ten Brink, Willem Maris, Artz e.a.', ter plaatse door de twee genoemde kunstenaars werd vervaardigd.[6] De karikaturale portretten waren niet altijd even onschuldig, maar dat deerde de leden van het genootschap niet - 'was sich liebt, das neckt sich', aldus het verslag in het *Algemeen Handelsblad* van 4 maart 1880. In de Pulchri-karikaturen heeft Elchanon zijn kunstenaarsvrienden bijzonder treffend weergegeven. Zijn scherpe tekenstift legde ook de typerende eigenschappen vast van de kunstcriticus Anton Loffelt, die zeer sceptisch stond tegenover de Haagse School, van de letterkundige Jan ten Brink en de chroniqueur Johan Gram.

Elchanon Verveer rond 1895. Foto A.J.M. Steinmetz, Haags Gemeente Archief.

Schilderijen

Veel van de geportretteerde kunstenaars behoorden tot de toen moderne Haagse School, zoals Jozef Israëls, Willem Roelofs, Paul Gabriël, Louis Apol en de gebroeders Jacob en Willem Maris. Deze groep schilders zou vanaf het midden van de jaren zeventig onder de vleugels van Pulchri uitgroeien tot een zeer succesvolle kunstbeweging.

Criticus Jacques van Santen Kolff (1848-1896) schreef in 1875 over deze schildersgroep, die hij als eerste betitelde als 'de Haagse School'. Het kenmerkende van de nieuwe stroming was volgens hem dat de conventionele fijne penseelstreek was vervangen door een brede toets. In plaats van gladde, afgewerkte kunstwerken verkozen deze moderne schilders een lossere en meer schetsmatige benadering. De kleurige tonen van de traditionele kunst werden ingewisseld voor een ingehouden palet van voornamelijk grijstinten. 'Dien kant moeten, naar mijn innige overtuiging, onze landschaps- en zeeschilders allen vroeg of laat uit, willen zij, naar den geest van onzen tijd, blijvends scheppen' aldus de kunstkenner.[7]

Elchanon Verveer sloeg met zijn schilderijen die nieuwe richting in. Als schilder kan hij worden gezien als een overgangsfiguur tussen de Hollandse Romantiek, waarvan zijn broer Salomon een uitgesproken vertegenwoordiger is, en de Haagse School. Vooral in het laatste deel van zijn carrière legde hij zich toe op het schilderen, waarbij het Scheveningse vissersleven zijn favoriete onderwerp was. Evenals zijn broer Salomon voelde hij zich aangetrokken tot de kustplaats bij Den Haag, waar hij schetsjes in potlood maakte die hij in zijn atelier uitwerkte tot aquarellen en schilderijen. Bijzondere aandacht besteedde hij aan gezichtsuitdrukkingen, houdingen en klederdrachten. Aanvankelijk maakte hij vooral geromantiseerde taferelen van spelende kinderen, maar later besteedde hij ook aandacht aan het harde en onzekere bestaan van de vissersbevolking, bijvoorbeeld in het dramatische *Terugkeer van de vissersvloot. Vreugde en radeloosheid.*

Dat Elchanon als kunstenaar werd gewaardeerd blijkt ook uit een bericht in het *Rotterdamsch Nieuwsblad van* 6 juni 1884. Omdat de acteur Louis Crispijn door ziekte geen inkomsten had, werd door zijn vrienden een benefietvoorstelling en een verloting van kunstwerken georganiseerd. Op de lijst van kunstenaars die daarvoor werk afstonden stonden Israëls en Mesdag, maar ook Elchanon Verveer en Jan Pieter Holswilder. Hun tekeningen werden verloot voor *f* 2,50 per stuk.

Verveers meest gelauwerde schilderij is *Invaliden der zee* (1869), een tafereel met vier oude vissers die een leven van ontberingen achter de rug hebben. Ze zitten op een bankje in de duinen een pijp te roken en kijken uit over de grijze Noordzee met vissersschuiten. Met dit werk viel Verveer in de prijzen, zowel op tentoonstellingen in Den Haag als in Brussel. De wijze waarop hij de vissers had geschilderd werd alom geprezen en het werk werd zo populair dat hij er verschillende kleinere versies van maakte. Het inspireerde de letterkundige Jo de Vries (1838-1915) tot het gedicht 'Invaliden der zee', jarenlang een verplicht nummer in Nederlandse schoolboeken.

Dit ooit zo beroemde schilderij was lange tijd spoorloos, maar is naar aanleiding van de tentoonstelling *Haagse meesters van de romantiek* zeer onlangs opgedoken in een particuliere verzameling. Het maakte tot halverwege de twintigste eeuw deel uit van de collectie van het Haags Gemeentemuseum, maar werd voor een ander

werk geruild met Pieter Scheen, auteur van het bekende kunstenaarslexicon en tevens kunsthandelaar. Scheen verkocht *Invaliden der zee* rond 1970 aan de huidige eigenaar. Het schilderij is voor de laatste maand aan de tentoonstelling in het Joods Historisch Museum toegevoegd.

Hulde

Ter gelegenheid van Verveers zeventigste verjaardag op 19 april 1896 besloten zijn 'kunstbroeders' hem een feest en een *album amicorum* aan te bieden. Het organiserend comité van Pulchri verzocht de meer dan tachtig genodigden voor het feestmaal een 'klein souvenir' te tekenen of te schrijven. De bijdragen voor het album werden in een grote eikenhouten lijst aangeboden. De meeste waren getekend of geschilderd, maar kunstcriticus P.A. Haaxman jr. (1847-1935) schreef op het aangeleverde papiertje: 'Elchanon Verveer heeft zich onbewust een school gevormd [...] en werd wegbereider voor een generatie artiesten, die in Scheveningen en zijn typische oerbevolking een goudmijn vinden voor hun kunst [...] Wanneer Scheveningen niet verloren gaat, dan zal de auteur van "de invaliden der zee" daartoe [...] hebben bijgedragen.'[8] De ingelijste bijdragen werden na Elchanons overlijden in 1900 door zijn erfgenamen aan het Haags Gemeentemuseum geschonken, evenals studietekeningen en andere schetsen.

Verveer begon zijn loopbaan als illustrator voor een breed publiek en ontwikkelde zich tot een geliefd schilder van het vissersleven. Hij groeide uit tot een veelzijdige kunstenaar die 'typen' en karakters op een bijzonder rake manier wist te treffen. Op zijn zeventigste verjaardag kon hij terugblikken op een lange en succesvolle loopbaan. Een paar jaar eerder had het *Zondagsblad van Het Nieuws van den Dag* de gevierde kunstenaar gekenschetst als een artistiek zondagskind: 'Wanneer ge dan den toon van zijn zachte stem of zijn geestigen lach hoort, wanneer ge den krachtigen stap ziet, waarmee hij zich langs de Zeestraat beweegt, en zijn los gesneden buis en losgeknoopte das met de lenige gestalte ziet harmonieeren, zijt ge met een gelukkigen broeder van het St. Lucasgilde in aanraking geweest.'[9]

De tentoonstelling *Haagse meesters van de romantiek. De gebroeders Verveer herontdekt* is tot 1 november 2015 te zien in het Joods Historisch Museum in Amsterdam. Gedurende de laatste maand is daar ook het schilderij *Invaliden der zee* van Elchanon Verveer te bewonderen. Zijn getekende karikaturen vullen een kleine zaal. Ter begeleiding van de tentoonstelling verscheen Christiaan Lucht e.a., *De gebroeders Verveer. Haagse meesters van de romantiek*, Zutphen, Walburg Pers, 2015.

Eindnoten:

1 Wilma van Giersbergen, 'De Nederlandsche Maatschappij van Schoone Kunsten in Den Haag, 1840-1843. Oprichting en ontbinding van de Maatschappij en het voortbestaan van de houtgravureschool en *Kunstkronijk* (1843-1855)', *Jaarboek Die Haghe* 1999, p. 12-37. aldaar p. 22-24.

2 In ieder geval tot 1871.

3 Jan Noordegraaf, ‘Jacob van Lennep en zijn vermakelijke spraakkunst’, nawoord in de heruitgave van *De vermakelijke spraakkunst*, Den Haag, Nijgh & Van Ditmar, 1985.

4 Johan Gram, ‘Elchanon Verveer’, *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 3 (1893) nr. 6, p. 1-18; aldaar p. 7.

5 Idem, p. 13.

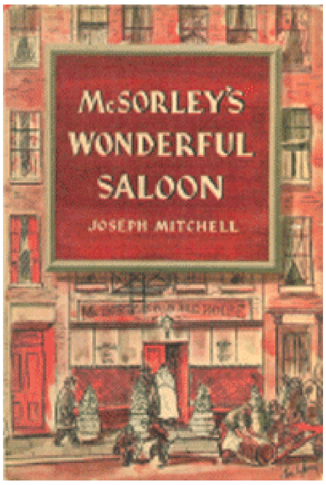
6 Ingezonden brief van J. van Santen Kolff in het *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 2-8-1880.

7 J. van Santen Kolff, ‘Een blik in de Hollandsche schilderkunst onzer dagen, dl. IV’, *De Banier* 1 (1875), p. 81-83.

8 ‘19 april 1896, voor zijn 70e verjaardag’, ingelijste bijdragen. Collectie Gemeentemuseum Den Haag.

9 *Zondagsblad van Het Nieuws van den Dag*, 9-7-1893.

Column
Lege kluizen
Wim Brands



Eerste druk van Joseph Mitchell, *McSorley's Wonderful Saloon*, New York, Duell, Sloan & Pearce, 1943.

Het mooiste boek dat ik bezit is een eerste druk van *McSorley's Wonderful Saloon* van Joseph Mitchell (1908-1996), verhalen over kleurrijke New Yorkers die hij schreef voor *The New Yorker.* Ik bezit een zeldzame eerste druk. Ik ben geen verzamelaar van eerste drukken, maar dit boek koester ik; wanneer ik in deze oorlogseditie uit 1943 lees, lijkt het of ik de geportretteerden hoor praten. Met name Joe Gould, de bohemien die op gratis ketchup leefde en beweerde dat hij werkte aan een *Oral History of the Modern World* - een boek over alles.

Veel later schreef Mitchell nog een verhaal over Gould, waarin hij hem vriendelijk ontmaskerde. Gould beweerde dat hij schriften vol had geschreven over alle denkbare onderwerpen, maar Mitchell ontdekte dat de zwerver die zo voortreffelijk een meeuw kon imiteren hooguit een kleine verzameling notities had gemaakt.

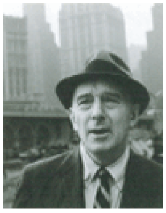
Al die schriften van hem, met de talloze transcripties die hij beweerde gemaakt te hebben van gesprekken in de metro en elders, zijn dan ook nooit gevonden. Onlangs las ik een verhaal in *The New Yorker* waarin de geschiedenis van Gould nog eens uit de doeken wordt gedaan. Schrijfster Jill Lepore maakte fijnzinnig duidelijk dat niet alleen Gould de waarheid naar zijn hand zette, maar ook Joseph Mitchell. Zij toont aan dat de auteur van *McSorley's Wonderful Saloon* wel degelijk van bepaalde aspecten van het gefantaseerde leven van zijn personage op de hoogte was, maar die verzweeg omdat ze zijn verhaal niet ten goede kwamen.

Op zoek naar een waarheid moest Mitchell de waarheid af en toe naar zijn hand zetten. Met de waarheid is het soms net als met het vangen van een hagedis. Als je de hagedis op z'n staart trapt, heb je die staart - maar de hagedis zelf schiet het struikgewas in.

Ik herlees de verhalen over Joe Gould jaarlijks, want hij komt me uitermate bekend voor. Zo ken ik een man die zegt dat hij binnenkort naar Japan moet, wanneer je met hem praat over Japan; als jij vervolgens begint over een boek, zegt hij dat hij het bijna heeft vertaald; als jij het dan hebt over een recept, vertelt hij binnen datzelfde

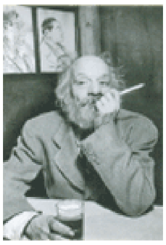
gesprek van een kwartier dat hij dat recept ooit nog heeft verbeterd; en tot slot van zijn monoloog slaat hij je om de oren met de mededeling dat er in een buitenlandse stad 14.000 boeken van hem staan.

Liegt hij? Is de helft waar? Klopt alles? Als ik hem hoor, denk ik vaak aan Joe Gould, die beweerde dat in verschillende kluizen in New York aantekeningen van hem lagen. Ze zijn nooit gevonden, maar het zou zo maar waar kunnen zijn. Mitchell opperde dat die *Oral History* van Gould niet bestond en liet het antwoord van de zwerver verloren gaan. Het raadsel mocht niet helemaal verdwijnen en het ging Mitchell ook niet om een onthulling. Hij was gefascineerd door Gould, omdat hij zichzelf in hem herkende: ooit kwam hij naar New York om de grote roman over die stad te schrijven, maar dat lukte hem niet. Hoe succesvol ook als medewerker van *The New Yorker* - hij wist dat hij evenals Gould lege kluizen beheerde.



rechtsboven Joseph Mitchell. Foto Therese Mitchell, ca. 1960.

Zoals wij allen.



rechtsonder Joe Gould (1889-1957), ook bekend als ‘Professor Sea Gull’. De twee verhalen die Mitchell over hem schreef werden in 1965 gebundeld in *Joe Gould's Secret*, dat in 2000 werd verfilmd.

Column
Pseudoniem
Arnon Grunberg

Marek van der Jagt, *Aqua haerens* [z.p.], Nederlandsche Vereeniging voor Boek- en Drukkunst, [2000]. Deze bibliofiele uitgave - 'Plakkend water' - is van een pseudo-Marek van der Jagt. Mystificatie van een mystificatie, ofwel een spookdruk. Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.

Een van de vaste vragen tijdens lezingen in Duitsland en omstreken betreft Marek van der Jagt, mijn pseudoniem. Of misschien moet ik zeggen: mijn toenmalig pseudoniem, want het pseudoniem leeft niet meer. Het antwoord op de vraag hoe het nou precies zat met dat pseudoniem is meer en meer tot een soort act geworden; als je steeds maar weer dezelfde vraag beantwoordt, wordt het antwoord vanzelf een act. Het is goed om te proberen aan de act voorbij te gaan en de feiten op een rijtje te zetten.

In mijn herinnering vond mijn eerste ontmoeting met Reinjan Mulder plaats op het Boekenbal van 1994. Hij sprak me aan vanwege een voorpublicatie van mijn roman *Blauwe maandagen*, die in het tijdschrift *De Tweede Ronde* had gestaan.

Hoe het contact daarna precies verliep, daarover lopen onze herinneringen lichtjes uiteen - over deze kwestie heeft Reinjan onlangs nog een ingezonden brief geschreven naar *de Volkskrant* -, zeker is dat hij mijn eerste redacteur was bij *NRC Handelsblad.* Hij initieerde mijn rubriek 'Brief uit Amerika', die een tijdlang om de twee weken in de boekenbijlage heeft gestaan. Ook legde hij mij het verzoek voor een feuilleton te schrijven. Dat werd 'Elke dag zwaardvis' en stond bijna een jaar lang onderaan pagina drie van de boekenbijlage, ik meen in de periode 1997-1998.

Ergens tijdens dat feuilleton verdween Reinjan bij 'Boeken', hij ging naar 'Opinie'. Ik betreurde zijn vertrek zeer, want hij reageerde altijd vol enthousiasme op mijn stukken en toen hij verdween bij Boeken kwam de stilte hard aan.

Ik weet nog dat ik me afvroeg of 'Elke dag zwaardvis' wel goed was, want ik had al weken niets meer van Reinjan gehoord. Of dat feuilleton goed was, daarover moeten andere mensen maar oordelen, ik herinner me dat ik met het wezen van het feuilleton een tijdlang de nodige moeite had; iets wat leesbaar moest blijven voor mensen die het feuilleton niet volgden en wat toch een groter geheel diende te vormen.

Niet lang na zijn vertrek bij Boeken verdween Reinjan helemaal bij *NRC*, hij ging voor uitgeverij De Geus werken. Het contact werd voortgezet.

De eerste aanzet voor het schrijven onder pseudoniem dateert van 13 oktober 1998. In een fax schrijft Reinjan: ‘Je weet dat ik Vic [van de Reijt, AG] nooit in de wielen zal rijden, maar mocht hij je productie niet aankunnen, dan houd ik me aanbevolen’.

Op 14 oktober antwoord ik vanuit New York: ‘Het lijkt me wel leuk bij jou, onder een andere naam, een mooi boek uit te geven, een mystificatie dus. Wat is het leven zonder mystificaties?’

Op 16 oktober schrijft Reinjan: ‘Een prachtig plan. Vanwege de riciso's stel ik voor het voortaan alleen nog over “ons project” te hebben en zoveel mogelijk mijn eigen fax te gebruiken.’

Daarna lijken een paar faxen, althans uit mijn archief, te zijn verdwenen, maar op 25 mei 1999 komt er een fax van Reinjan binnen die gericht is aan de heer Van der Jagt, waaruit ik opmaak dat het pseudoniem ergens tussen oktober 1998 en mei 1999 een naam heeft gekregen.

Kort daarop heeft het pseudoniem kennelijk ook een biografie gekregen, want op 29 mei 1999 schrijft Reinjan: ‘Wat treurig dat u al zo snel uw moeder moest missen. Haar dood houdt me nu al een hele dag bezig. Was het een gewone doodsoorzaak, of is ze van een kameel gevallen, of zoiets?’ In diezelfde fax staat: ‘De geschiedenis van mijn kaalheid is een intrigerende titel.’

Het pseudoniem had nu niet alleen een biografie, maar ook een titel voor zijn eerste roman; in minder dan een halfjaar tijd is er veel gebeurd.

Op 20 juni 1999 schrijft Reinjan: ‘Neemt u me niet kwalijk dat [ik] u wellicht een paar dagen verwaarloosd heb, maar de afgelopen dagen waren dan ook de zwaarste in mijn carrière als uitgever. In drie dagen tijd heeft onze jonge uitgeverij maar liefst vijf boeken uitgebracht die alle vijf ook nog onder mijn bijzondere verantwoordelijkheid vielen. Woensdag mocht ik het boek over de pedofielen feestelijk presenteren’.

De rest van de fax gaat voornamelijk over het voorschot. Dit zijn wat feiten bij de mystificatie. Ik vraag me overigens nog wel af welk boek over pedofielen in juni 1999 feestelijk werd gepresenteerd, maar sommige vragen hoeven niet te worden beantwoord.

De grote veilingzaal van Frederik Muller & Co, geschilderd door Nicolaas van der Waay
J.F. Heijbroek

De grote zaal van Frederik Muller & Co tijdens de veiling Castiglioni op 18 november 1925. Schilderij van Nicolaas van der Waay. Met dank aan Christie's Amsterdam.

In de eerste jaargangen van *De Boekenwereld* publiceerde Herman de la Fontaine Verwey zijn 'Herinneringen van een bibliothecaris', die na zijn dood werden gebundeld onder de titel *De verdwenen antiquaar*. Voor elke aflevering bracht ik zoveel mogelijk passende illustraties bij elkaar. In de winter van 1986 vroeg De la Fontaine Verwey mij om een schilderij van een veilingzaal.[1] Al snel kwam ik op de proppen met een schilderij van Martin Monnickendam, maar de auteur had iets anders in gedachten, namelijk een doek van de grote veilingzaal van Frederik Muller & Co aan de Nieuwe Doelenstraat.
Dat werk had jarenlang in een donkere hoek van het huis Jan Luykenstraat 24 gehangen. Het was eigendom geweest van zijn oom, de neuroloog en psychiater prof. dr. K. Herman Bouman (1874-1947). Na de dood van diens weduwe was het verkocht of geveild. Noch het schilderij, noch een afbeelding ervan waren te vinden. Nu, op de veiling bij Christie's van 6 oktober 2015, lijkt het raadsel te zijn opgelost. Dan komt een schilderij van Nicolaas van der Waay onder de hamer, getiteld de *Veilingzaal der firma Frederik Muller & Co te Amsterdam.*

De verzamelaar en kunsthistoricus C. Hofstede de Groot, getekend door Jo Spier. *Algemeen Handelsblad*, 18 november 1925.

Bloeiend veilingwezen

De eerste decennia van de twintigste eeuw waren voor het Amsterdamse veilinghuis Frederik Muller & Co zeer succesvol. Onder de energieke leiding van Anton W.M. Mensing (1866-1936) haalde de firma de ene na de andere beroemde kunstcollectie uit binnen- en buitenland naar Amsterdam.[2] Aanvankelijk vonden de grote veilingen plaats in De Brakke Grond aan de Nes, maar al snel was die ruimte te klein voor het groeiende aantal kooplustigen. In 1905 kon het bedrijf, dat sinds 1880 gevestigd was in de Nieuwe Doelenstraat, twee aangrenzende panden op de nummers 16 en 18 kopen. Mensing kreeg van de gemeente toestemming die grotendeels te slopen. Datzelfde jaar nog verrees er naar ontwerp van de gebroeders J.G. en A.D.N. van Gendt een grote nieuwe veilingzaal - tegenwoordig het Universiteitstheater -, van

waaruit de bezoeker een prachtig uitzicht had over de Binnen-Amstel en de Halvemaansbrug.

Mensing werkte met assistenten zoals Frits Lugt voor de schilderijen, tekeningen en prenten[3], W.A. van Buuren voor de kunstnijverheid en F.C. Wieder voor de oude boeken en atlassen.[4] Adolph Schlüter assisteerde bij allerlei werkzaamheden en werd al snel de vaste afslager. Lugt, die in 1910 firmant was geworden, nam eind 1914 ontslag en werd opgevolgd door Jacob Baert de la Faille.[5] Ook Wieder had in 1912 ontslag genomen en werd adjunct-bibliothecaris van de UB Amsterdam en in 1917 bibliothecaris bij de Landbouwhogeschool Wageningen, waar hij een prachtige collectie oude boeken opbouwde. Vanaf 1923 was ook Bernhard, een zoon van Anton, werkzaam in het bedrijf. Met dit hardwerkende team organiseerde Mensing de ene veiling na de andere. Aanvankelijk was de plaatselijke kunsthandel zeer gekant tegen de steeds maar uitbreidende zaak aan de Nieuwe Doelenstraat, maar al snel zagen de antiquairs in dat ook zij van het groeiende aantal kunstliefhebbers en handelaren konden profiteren.

Er zijn maar heel weinig afbeeldingen bekend van het interieur van de grote veilingzaal aan de Doelenstraat, wat Van der Waay's schilderij des te waardevoller maakt. Hij schilderde een impressie van de veiling van de Weense collectioneur Castiglioni, wiens verzameling tussen 17 en 20 november 1925 in verschillende zittingen onder de hamer kwam.[6] Camillo Castiglioni (1879-1957), de zoon van een rabbijn uit Triëst, had omstreeks 1900 in Oostenrijk een gummifabriek opgericht en leverde banden voor de opkomende auto- en vliegtuigindustrie.[7]

Na de Eerste Wereldoorlog woonde hij in een stadspaleis in de Prinz Eugenstrasse in Wenen. Hier bouwde hij zijn kunstverzameling op, in samenhang met zijn investeringen in mijnen, fabrieken en kranten. In 1924 kwam Castiglioni plotseling in financiële moeilijkheden en zag hij zich gedwongen zijn verzameling te verkopen. Een deel van zijn kunstschatten kwam in verschillende veilingen onder de hamer, een ander deel wist hij uiterst geraffineerd naar Italië over te brengen.

Adolph Schlüter, afslager bij Frederik Muller & Co, ca. 1934.

V.l.n.r. Jacob Baert de la Faille, assistent P. Holm en Adolph Schlüter. Gehuld in stofjassen is het drietal aan het werk in het huis van de schilder H.W. Mesdag in Den Haag, zomer 1916. Fotograaf onbekend.

18 november 1925

Nicolaas van der Waay (1855-1936), hoogleraar aan de Rijksacademie in Amsterdam, was vooral bekend om zijn doeken en werken op papier van de meisjes uit het Burgerweeshuis in de Kalverstraat. Dit uitzonderlijke schilderij van de veilingzaal, waarop hij zelf links achteraan te zien is, maakte hij vermoedelijk naar een foto. 'De

kopers zitten er' - zoals een journalist van *Eigen Haard* kort na de voltooiing van de zaal schreef - 'deftig als in een kerk en de verkoopers [...] tronen er op een verhooging als een tribunaal'.[8] Voor het bijwonen van deze veiling had men een speciale toegangskaart nodig. In de grote zaal kregen enkele honderden bezoekers een zitplaats toegewezen, de rest stond - onzichtbaar op het schilderij - opeengepakt achterin. Een groot aantal belangstellenden mocht zelfs niet eens naar binnen.

Tot de geprivilegieerden behoorden vrijwel alle directeuren van de grote musea uit binnen- en buitenland. Verder had Mensing een select gezelschap kunstgeleerden en verzamelaars van verschillende nationali-

teiten uitgenodigd en ten slotte was de nationale en internationale kunsthandel in groten getale vertegenwoordigd. 's Werelds grootste, machtigste en van oorsprong Nederlandse antiquair, die het huis Duveen met firma's in Londen en New York vertegenwoordigde, was er ook. De kunsthandels Agnew uit Londen, Cassirer uit Berlijn, Drey uit München, Warneck uit Parijs en tal van Amsterdamse en Haagse firma's zoals die van Staal, Goudstikker en Bachstitz hadden een zitplaats in de veilingzaal.

Op 17 november kwamen 76 schilderijen van de Oostenrijkse miljonair onder de hamer. De felste strijd werd gevoerd om het portret van een Amsterdamse notabel, in 1635 geschilderd door Rembrandt. De Amerikaanse firma's Knoedler en Duveen gaven elkaar weinig toe. Bij een inzet van *f* 60.000,- wees afslager Adolph Schlüter het schilderij uiteindelijk toe aan Duveen voor *f* 214.000,-.[9]

Op 18 november vanaf twee uur werden de overwegend bronzen sculpturen geveild. Die middag is hier - vermoedelijk in opdracht van Frederik Muller & Co - in beeld gebracht door Nicolaas van der Waay. Nr. LXXIX van de catalogus van de bronzen, Giovanni da Bologna's *Architectuur*, wordt in het middenpad opgebracht en getoond. Het beeld bracht *f* 3400,- op. Voor het podium staat catalogusnr. X, *Romulus en Remus door de wolvin gezoogd*, dat die middag *f* 47.000,- opbracht. Rechts tussen de ramen is het marmeren beeld *Daedalus en Ikarus* (Duits, zeventiende-eeuws) opgesteld, dat als nr. 131 tijdens de ochtendzitting was geveild. Helemaal in de hoek staat een groep beelden die 's middags onder de hamer waren gekomen. De totale opbrengst van die middag was ruim vier ton.[10]

Vijf 'snapshots' van bezoekers aan de veiling Castigiloni door Jo Spier, gepubliceerd in *De Telegraaf* van 20 november 1925.

Werknemers bij het bedrijf

Op het podium zitten v.l.n.r. Bernhard Mensing, naast hem de deurwaarder F.Th. Menagé Challa, in het midden afslager Adolph Schlüter en naast hem Anton Mensing, de directeur van Frederik Muller & Co. Rechts zit vermoedelijk de notaris. De Rotterdamse verzamelaar Daniël George van Beuningen (1877-1955) bekijkt in het gangpad het getoonde bronzen beeld, terwijl de afslager al volop bezig is met de

biedingen in de zaal.[11] Antoine Edmond Adolph Schlüter (1884-1942) was volgens een journalist van het *Algemeen Handelsblad* 'geknipt voor de leiding van groote internationale veilingen; want zijn vader was een Duitscher, zijn moeder een Française, en hij zelf is in Engeland opgevoed'.[12] Moeiteloos schakelde hij tijdens het bieden over van de ene naar de andere taal.

Over de verschillende werknemers bij de firma was sinds de vernietiging van het bedrijfsarchief begin jaren '60 weinig bekend. Max Liebermann vertelde aan zijn biograaf Erich Hancke dat hij graag te rade ging bij een jonge roodharige werknemer, waarmee hij doelde op Frits Lugt.[13] Ook Schlüter, evenals Wieder en later Baert de la Faille, was bij de bezoekers van het veilinghuis een bekende en graag geziene werknemer. Schlüter werd op 21 juli 1884 in Londen geboren en werkte als piccolo in een groot hotel, waar Anton Mensing vaak logeerde. De veilinghouder was gecharmeerd van het vlotte voorkomen en de uitstekende talenkennis van deze hoteljongen en vroeg hem in 1897 naar Amsterdam te komen.[14]

Bij het jubileum van Schlüter in 1922 schreven twee oud-collega's, Wieder en Lugt, een bijdrage in de feestbundel. De eerste schetste de bliksemcarrière in het bedrijf van 'onze kleine "dolf" (want als *hij* er niet was, ontbrak er iets)', als manusje van alles op de verkopingen in kasteel Heeswijk (1899 en volgende jaren), van de verzameling Van Meerten (1902) en die in kasteel Well in Limburg (1905) tot afslager bij de prestigieuze veilingen De Kuyper (1911), Heseltine (1913) en Peltzer (1914). Daarbij hanteert hij zijn hamer 'als een koning op zijn troon zijn scepter zwaait'.[15] Lugt herinnerde hem aan de tijd dat ze samen in stofjassen in De Brakke Grond of bij verzamelaars thuis collecties inventariseerden.[16]

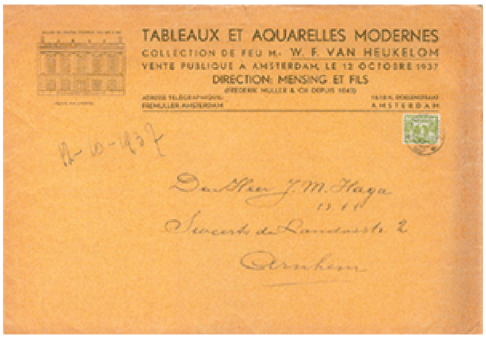
Van dergelijke activiteiten bezat een zoon van Schlüter nog enkele foto's. Eén daarvan toont Schlüter met Baert de la Faille en hun assistent Holm, alle drie in stofjassen, in het huis van de zeeschilder H.W. Mesdag en zijn vrouw in Den Haag. Zij maakten daar in de zomer van 1916 een catalogus van de collectie Mesdag voor de firma Frederik Muller & Co. Schlüters goede kennis van het Frans heeft zeker geholpen bij het opstellen en redigeren van de catalogusteksten van het veilinghuis, die vrijwel zonder uitzondering tot na de Tweede Wereldoorlog alle in die taal gesteld waren.[17]

Goede klanten werden in de jaren '30 tijdig op de hoogte gesteld van komende veilingen door toezending van de katernen met afbeeldingen van de belangrijkste lots. Dat gebeurde in enveloppen waarop de veilingdata ook duidelijk aangekondigd werden. Schattingen per lot werden nog niet gegeven. Veilingcatalogi kon men op enkele vaste adressen afhalen, bij Frederik Muller in de Nieuwe Doelenstraat en bij boek- en kunsthandels in

het land. Was het in het verleden moeilijk om uitslagen van veilingen onder ogen te krijgen - enkele kranten publiceerden die zeer onvolledig -, vanaf ca. 1930 kon men zich abonneren op de veilinguitslagen bij particuliere bureaus.[18] Tot enkele jaren na de Tweede Wereldoorlog waren die bedrijfjes nog actief.

Schlüter is omstreeks 1930 ontslagen wegens drankmisbruik, kort nadat Bernhard Mensing zijn vader was opgevolgd als directeur van Frederik Muller & Co. In 1932 organiseerde hij met Jack Niekerk in diens galerie aan de Herengracht 437 in Amsterdam - vlakbij het Koningsplein - nog een veiling van de collectie kunstnijverheid van jhr. J.W. Six van Vromade.[19] Eind 1937 dook hij weer op als afslager en mede-samensteller van de catalogus van de collectie van de in dat jaar overleden machinefabrikant Frans Smulders, ditmaal bij kunsthandel Kleykamp te Den Haag.[20] In 1942 kreeg zijn familie het bericht dat hij in een interneringskamp in Polen was overleden en dat zijn stoffelijke resten daar op een lokaal kerkhof waren bijgezet.

Schetsen van Jo Spier



Voorgedrukte envelop met afbeeldingen van de veiling W.F. van Heukelom in plano, d.d. 12 oktober 1937. Particuliere collectie.

In oktober 1925 was Anton Mensing 40 jaar kunsthandelaar en 25 jaar eigenaar van Frederik Muller & Co. Hij kreeg een gedenksteen aangeboden die was ontworpen door S.H. de Roos. V.l.n.r. C.W.H. Baard (directeur Stedelijk Museum Amsterdam), J.L. Schouten (Delft), F.

Schmidt-Degener (hoofddirecteur Rijksmuseum), mr. Chr.P. van Eeghen, C.G. 't Hooft, J.F.L. de Balbian Verster, C.G. Vattier Kraane, mevr. H.C. de Balbian Verster-Bolderhey, prof.mr.dr.jhr. J. Six, dr. C.B. Tilanus, I. de Bruin (verzamelaar uit Spiez), Adolph Schlüter, prof. F. Hudig, H.A. van Kuik, Frederik Muller (procuratiehouder), P. Kwist, jhr. O.C. Röell (conservator Rijksmuseum) en A. van Tienhoven. Zittend de jubilaris, zijn vrouwen andere familieleden. Fotograaf onbekend.

Nicolaas van der Waay was niet de enige kunstenaar in de zaal tijdens de veiling van de collectie Castiglioni. Ook Jo Spier maakte voor het *Algemeen Handelsblad* en voor *De Telegraaf* ‘snapshots’ - kleine karakteristieke tekeningen van enkele hoofdrolspelers, zoals van

F. Schmidt-Degener, C. Hofstede de Groot, O. Lanz, Frau Feist (Berlijn), F.Th. Menagé Challa en A.W.M. Mensing.[21] Net als in een rechtszaal mochten de bezoekers van een veiling niet herkenbaar gefotografeerd worden. Wel was het toegestaan de heren op het podium en de bedienden in de zaal vast te leggen. Op een privé-foto van Schlüter worden de achterhoofden van enige hoofdrolspelers op de eerste rij tijdens de veiling Six in 1928 gedetermineerd.[22] In Duitsland was het vastleggen van markante veilingbezoekers in tekeningetjes tamelijk gangbaar, onder meer in de *Berliner Zeitung*, later bekend als *B.Z. am Mittag*.[23]

Mensing was per oktober 1925, een maand voor de veiling Castiglioni, 25 jaar directeur van het veilinghuis Frederik Muller & Co. Hij zei later dat het binnenhalen van de collectie Castiglioni een immense klus was geweest en dat de antiquairs met wie hij in Wenen moest onderhandelen de veiling het liefst in hun eigen stad hadden gehouden. Door een gegarandeerde opbrengst van zo'n twee miljoen gulden te bieden slaagde hij erin de verzameling naar Amsterdam te halen.[24] De veiling Castiglioni bracht inderdaad ongeveer dat bedrag op, waardoor het jaar daarop opnieuw een deel van de Weense collectie in Amsterdam onder de hamer kwam. Financieel gezien brak de totaalopbrengst bij Frederik Muller & Co alle records tijdens het interbellum, die alleen in 1928 nog geëvenaard zou worden door de collectie Six.[25] Waarschijnlijk is het schilderij van Van der Waay gemaakt ter ere van Mensings jubileum en ter bekroning van diens glansrijke carrière.

De familieleden van Frederik Muller kregen vanwege het voeren van de naam nog steeds een jaarlijks winstpercentage, maar die banden werden verbroken toen Bernhard Mensing in 1929 zijn vader opvolgde. Ook werden werknemers ontslagen, onder wie Schlüter. In 1963 werd na de grote veiling van de collectie van Willem J.R. Dreesmann het bedrijf van Bernhard Mensing geliquideerd en het zakelijk archief grotendeels vernietigd. Daardoor zijn veel wetenswaardigheden over de dagelijkse gang van zaken en dus ook de geschiedenis van het belangrijkste veilingbedrijf uit de eerste helft van de twintigste eeuw verloren gegaan. Het schilderij van Nicolaas van der Waay laat even oude tijden herleven.

De directeur van het veilinghuis Anton W.M. Mensing, getekend door Jo Spier. *Algemeen Handelsblad*, 18 november 1925.

De hoofddirecteur van het Rijksmuseum F. Schmidt-Degener, getekend door Jo Spier. *Algemeen Handelsblad*, 18 november 1925.

Eindnoten:

1 Brief van H. de la Fontaine Verwey aan J.F. Heijbroek, d.d. 20 januari 1986. Particuliere collectie.
2 Zie over Anton W.M. Mensing: P.J. Buijnsters, *Geschiedenis van het Nederlandse antiquariaat*, Nijmegen 2007, p. 130-143 en J.F. Heijbroek, *Frits Lugt 1884-1970. Leven voor de kunst. Biografie*, Bussum/Parijs 2010, p. 38-92 passim.
3 Zie over Frits Lugt: Heijbroek, o.c. (noot 2).
4 Zie over F.C. Wieder: Buijnsters, o.c. (noot 2), p. 137-141 en H. de la Fontaine Verwey, 'Dr. F.C. Wieder †', *Maandblad Amstelodamum* 30 (1943), p. 18-19.
5 F. Teding van Berkhout, 'Dr. Jacob Baert de la Faille, 1 juni 1886-7 augustus 1959', *Jaarboek Haerlem* (1959), p. 32-36.
6 *Collections Camillo Castiglioni de Vienne. I Catalogue des tableaux, sculptures, meubles...*, Amsterdam (Frederik Muller & Cie) 17-20 november 1925; *Collections Camillo Castiglioni de Vienne. Catalogue des bronzes antiques et de la renaissance*, Amsterdam (Frederik Muller & Cle) 18 november 1925. Een jaar later, op 13-15 juli 1926, werd eveneens bij Frederik Muller & Co een volgend deel van de collectie geveild.
7 Zie over Camillo Castiglioni onder meer *Het Vaderland*, 29 oktober 1930.
8 Zie *Eigen Haard*, 27 april 1912, p. 270.
9 Over de veiling van 17 november zie onder meer *De Sumatra Post*, 15 december 1925 en *Algemeen Handelsblad*, 18 november 1925. In het Corpus van Rembrandt-schilderijen (deel III) werd dit werk aanvankelijk opgenomen als een kopie onder nr. C 104. In deel VI is die constatering herzien. Na het tevoorschijn komen van de pendant is het schilderij toch op naam van Rembrandt gesteld. Zie J. Bruijn e.a., *A Corpus of Rembrandt Paintings III 1635-1642*, Dordrecht. Londen/Boston 1989, p. 658-660, nr. C 104 en E. van de Wetering, *Rembrandt's Paintings Revisited. A complete survey VI*, Dordrecht 2015, p. 544-545, nr. 133a.
10 Over deze zitting zie *De Tijd*, 19 november 1925.
11 Aan de achterzijde van het schilderij is een briefje bevestigd met enkele van de hier vermelde gegevens.
12 *Algemeen Handelsblad*, 18 november 1925.
13 Zie Heijbroek, o.c. (noot 2), p. 94.
14 Persoonlijke gegevens over Schlüter werden mij verstrekt door zijn zoon Adolph, d.d. 14 april 2015.
15 Feestbundel *Adolphe A.E. Schlüter 1897 - 24 mei - 1922*. Particuliere collectie. Op zijn geboorte- en trouwakte staat Adolph, op de feestbundel en in correspondentie wordt Adolphe geschreven. Hier is de officiële spelling van zijn voornaam aangehouden. Brief van F.C. Wieder aan A. Schlüter, d.d. 24 mei 1922. Particuliere collectie.
16 Briefje van F. Lugt aan A. Schlüter, d.d. 5 juni 1922. Particuliere collectie.
17 Catalogi van enkele atelier-nalatenschappen van Nederlandse kunstenaars zoals F. Hart Nibbrig (2 mei 1916) of de reisschetsen uit Spanje van Jozef Israëls (3 mei 1904) verschenen in het Nederlands. Ook de veilingcatalogi, verschenen tijdens de Tweede Wereldoorlog, zijn in het Nederlands gesteld.
18 Na afloop van de veiling bij Frederik Muller & Co kon men de lijsten met uitslagen van de zittingen bestellen bij N. Koppendal (Leidsegracht 48) en later bij F.J. Bil (Bertelmanstraat 43) in Amsterdam. Men kreeg dan getypte lijsten thuis gestuurd.
19 *Collection Jhr. J.W. Six van Vramade. Faïence de Delft, porcelaines de la Chine et du Japon..*, Amsterdam (o.l.v. Jack Niekerk en Adolphe A.E. Schlüter) 18 oktober 1932.
20 *Collection de Feu Monsieur Frans Smulders à La Haye*, Den Haag (Galerie Royale Kleykamp) 9-11 november 1937. Zie ook J.F. Heijbroek e.a., *Kleykamp. De geschiedenis van een kunsthandel, ca. 1900-1968*, Zwolle/Den Haag 2008, p. 208.
21 Zie *Algemeen Handelsblad*, 18 november 1925 en *De Telegraaf*, 20 november 1925.
22 Foto op de voorpagina van *De Telegraaf* van 17 oktober 1928.
23 Ook verschenen de beeltenissen van enkele Nederlandse verzamelaars zoals Frits Lugt en Franz Koenigs, af en toe bij veilingverslagen in Duitse kranten. Zie Heijbroek, o.c. (noot 2), p. 211-212.

24 *De Groene Amsterdammer*, 28 september 1935, p. 22.
25 Zie Heijbroek, o.c. (noot 2), p. 211-212.

Meid, meester, cuisinier
Een driehoeksverhouding?
Christianne Muusers

***linkerpagina De Keuken*, schilderij van Willem Joseph Laqui, ca. 1760-1771. Rijksmuseum, Amsterdam.**

***De volmaakte Hollandsche keuken-meid* is een klassiek kookboek, dat sinds zijn verschijning in 1746 vele herdrukken beleefde. Het Hollandse prototype kreeg verscheidene navolgsters die hun naam ontleenden aan andere provincies, zoals Gelderse, Utrechtse en Friese keukenmeiden. Ook Aaltje ('de volmaakte en zuinige keukenmeid') en Betje ('de goedkope keukenmeid'), beiden uit de negentiende eeuw, zijn loten van dezelfde stam. In *De volmaakte Hollandsche keuken-meid* trof ik een aantal recepten aan die volgens de omschrijving speciaal bedoeld waren voor roomskatholieken. Vervolgens heb ik twee eerdere kookboeken, De *geoeffende en ervaren keuken-meester* en *Le cuisinier françois*, onderzocht op de aanwezigheid van zulke 'roomse' recepten. Dit artikel is de neerslag van een verkennend onderzoek in dit onbekende culinaire terrein. Er valt meer over te zeggen, want de te onderzoeken bronnen hebben de neiging zich te vermenigvuldigen als de koppen van een hydra.**

Gravure van een uitbundige kok, naar Theodor Matham en naar een schilderij van Joachim van Sandrart, tweede helft 17de eeuw. Dezelfde afbeelding werd gebruikt voor de eerste Nederlandse editie van *Le cuisinier françois*, die in 1656 verscheen bij Adriaen Vlacq in Den Haag. Rijksmuseum/Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

Pruimensop

Argeloos begon ik voor mijn website Coquinaria een recept uit te werken voor 'Pruimen, en Razynen sop' uit *De volmaakte Hollandsche keuken-meid* (verder *Keukenmeid* genoemd). Ik gebruikte de facsimile-editie van de vijfde druk uit 1761.[1] De recepttitel meldt dat dit gerecht speciaal 'voor de Vasten' is. De vastentijd is de periode van Aswoensdag (de dag na carnaval) tot aan Pasen, waarin katholieken zich vanouds onthielden van bepaalde voedingsmiddelen. De vasten is onderdeel van een liturgische jaarcyclus waartoe ook de Advent (de periode voor kerstmis) en de quatertemperweken (bezinningsperioden rond de wisseling van de seizoenen) behoren.

Vasten moet hier dus niet worden begrepen in de strikte zin van niets eten. Men at wel tijdens de vastentijd, maar geen vlees en vaak ook geen zuivelproducten. Naast de jaarlijkse cyclus was er een wekelijkse: op woensdag (de dag waarop Judas zijn verraad pleegde) en vrijdag (de dag waarop Jezus aan het kruis stierf), soms ook nog op een andere weekdag, werd vis in plaats van vlees gegeten. De vrijdag heeft het

langst standgehouden als visdag. Pas in 1989 bepaalde de Nederlandse bisschoppenconferentie dat het voldoende is om je op vrijdagen te beperken in eten, drinken en roken. Alleen Goede Vrijdag, de dag waarop Jezus aan het kruis stierf, is nog steeds een officiële vastendag.

Maar hoe zat het met vasten in de achttiende eeuw? Het openbaar belijden van de katholieke godsdienst was toch verboden ten tijde van de Republiek der Zeven Verenigde Provinciën? Of kende het strikte calvinisme van die tijd vastenperioden die sindsdien uit het zicht zijn geraakt? Inderdaad was er op de eerste Synode van Dordrecht in 1574 sprake van 'vast- en bededagen'.[2] Vier jaar later bepaalden de leden van de Synode bij welke gelegenheden moest worden gevast. Niet in een regelmatige cyclus zoals bij de katholieken, maar alleen 'in tijden van oorlog, pestilentie, dure tijden, zware vervolgingen der kerk en andere openbare ellendigheden'.[3] De protestantse Synode nam het vasten letterlijk in de zin van niets eten, liefst gecombineerd met het vermijden van arbeid, veel bidden en het aanhoren van twee of drie preken per dag. Dergelijke dagen werden inderdaad regelmatig uitgeschreven. Overigens was het niet de kerk, maar de overheid die dit bepaalde.[4]

Voor niet-eten heb je geen recept nodig, dus het pruimensop zal niet voor vastende protestanten zijn bedoeld. Uit het titelblad van de *Keukenmeid* blijkt dat er rekening wordt gehouden met katholieken: zij biedt in haar kookboek 'zelfs voor de Roomsgezinden op Visdagen en in de Vasten' recepten aan. Ook in de 'Opdragt' worden de 'Roomsch-Catholyken' afzonderlijk genoemd, 'dewyl [zij] op zeekere vastgestelde daagen in iedere week, geen vleesch mogen eeten, en zy lieden in de vasten veel naauwer nog bepaald zyn, zo moet men hen ook hier in konnen ten diensten staan'. Een van de voorbeeldmenu's achter in het kookboek is een maaltijd in twee gangen, onder het hoofdje 'Als men op Visdagen Roomsgezinde onthaald of dat men alleen Vis wil opzetten'.[5] Heeft de *Keukenmeid* een heimelijke katholieke ondertoon? In dat opzicht geeft het te denken dat de Amsterdamse drukker en uitgever Steven van Esveldt volgens de editie van 1761 woonachtig was 'In de Kalverstraat, het derde Huys van de Roomsche Kerk de Pape-

gaay'. Die laatste aanwijzing is echter een dwaalspoor, want tot en met de derde druk van de *Keukenmeid* in 1752 was Van Esveldt nog gevestigd 'in de Beurssteeg by den Dam'. Het gebied rond Beurs en Dam was de favoriete biotoop van de Amsterdamse boekhandelaren, al dan niet katholiek.

Keukenmeester

Om de aandacht voor de roomse voedingsregels te verklaren heb ik een belangrijke bron voor de *Keukenmeid* bekeken, *De geoeffende en ervaren keuken-meester, of De verstandige kok* (verder *Keukenmeester* genoemd). Deze vrije bewerking van *Le cuisinier françois* uit 1651 (verder *Cuisinier* genoemd) verscheen voor het eerst in 1701 bij de Weduwe Bastiaan Schouten in Leiden.[6] Volgens de *Bibliotheca Gastronomica (BG)* van Joop Witteveen en Bart Cuperus kwam in 1737 een editie uit bij de Amsterdamse drukker Gerrit Tielenburg.[7] Beide edities zijn te vinden in de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam. De BG vermeldt daarnaast drie drukken waarvan geen exemplaar bekend is. Die van 1760 werd verzorgd door Steven van Esveldt, die ook de *Keukenmeid* in zijn fonds had. Van een editie uit 1740, ook in Amsterdam gedrukt, wordt geen uitgever genoemd.

Volgens Annie van 't Veer in haar *Oud-Hollands kookboek* (1966) zijn 89 recepten van de *Keukenmeid* afkomstig uit de *Keukenmeester*.[8] Ze vermeldt niet of ze ook het *Aanhangzel van de volmaakte Hollandsche keukenmeid* heeft meegerekend, het zelfstandige vervolg dat eveneens in 1746 verscheen. Mijn vergelijking leverde andere cijfers op, maar het is dan ook moeilijk om objectieve criteria te bepalen. Volgens mijn telling vertonen 61 van de 318 recepten in de *Keukenmeid* grote gelijkenis met recepten uit de *Keukenmeester*, van 21 recepten is de gelijkenis vaag. Recepten die alleen in titel overeenkomen heb ik niet meegeteld. In het *Aanhangzel* is de oogst nog magerder: slechts twee van de 237 recepten komen uit de *Keukenmeester*, drie hebben een vage gelijkenis. Alleen als ik alles bij elkaar optel, kom ik in de buurt van de 89 recepten van Annie van 't Veer: 63 recepten van de *Keukenmeid* en het *Aanhangzel* komen uit de *Keukenmeester* en 24 vertonen enige overeenkomst, tezamen 87 recepten. In percentages uitgedrukt is bijna 20% van de *Keukenmeid* zeker ontleend aan de *Keukenmeester*, terwijl ongeveer 6,5% een vage gelijkenis vertoont. Voor het *Aanhangzel* is dat respectievelijk krap 1% en ruim 1%.

In de *Keukenmeid* zijn inclusief de varianten 47 recepten (ruim 15% van het geheel) voor roomsgezinden opgenomen, in het *Aanhangzel* tien (ruim 4%). Ze zijn vooral bedoeld om op visdagen en in de vastentijd katholieke gasten te kunnen onthalen aan een protestantse tafel. Zijn die recepten vooral aan de *Keukenmeester* ontleend?

De *Keukenmeester* richt zich in zijn indeling naar de Franse (dus katholieke) keuken en volgt ook de Franse menu-opbouw.[9] Een maaltijd volgens de service *à la française* bestaat uit twee of drie gangen, waarbij de tafel gedekt is met meerdere schalen in symmetrische opstelling. Tijdens de eerste en tweede 'gang' wordt een deel van de schalen op tafel ook nog eens gewisseld (de *relevées*). Bij de *Keukenmeester* bevat de eerste gang vooral soepen, gevolgd door ragouts, gestoofde en gefruite gerechten en een enkele pastei. In de tweede

Titelprent van *De volmaakte Hollandsche keukenmeid*, Amsterdam, Steven van Esveldt, 1746. Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.

Titelprent van François Pierre de la Varenne, *De geoefende en ervaren keukenmeester, of De verstandige kok*, Amsterdam, Gerrit Tielenburg, 1737. De tekst op de prent wijkt af van de titel: 'De geoeffende keuken-meester, of de ervaaren kock'. Bijzondere Collecties UvA.

Mijnheer de Keukenmeid

Portret van Jan Willem Claus van Laar. Links van hem de blootborstige hoerenmadam Christina Sevenhoven, rechts een duiveltje dat hem slechte dingen inblaast. De gravure is meegebonden in J.W. Claus van Laar, *Pieter Bakker ontmaskerd.* Harderwijk, Jan Wigmans, 1746. Bijzondere Collecties UvA.

In dit artikel wordt de *Keukenmeid* steevast aangeduid als 'zij', maar eigenlijk is zij een 'hij' in travestie. In een lezenswaardig artikel uit 2001 wijst Ton Jongenelen een broodschrijver met een twijfelachtige reputatie aan als de auteur van het kookboek: Jan Willem Claus van Laar (1697/1698-1769).[15] Geen spoor van katholicisme bij deze kleurrijke figuur uit de literaire onderwereld van de achttiende eeuw. Hij was geboren in een quaker-gezin, maar trad later toe tot de Nederduytsch Gereformeerde Kerk, de hoofdstroom van het protestantisme. Zijn leven is een aaneenschakeling van schandalen en schandaaltjes. Na het overlijden van zijn vrouw Susanna Meeusen in 1743 woonde hij samen met zijn dienstmeid, die hij bezwangerde. Daarna werkte hij in de bordelen van de beruchte Amsterdamse hoerenmadam Christina Sevenhoven, waar hij de heren die op hun beurt zaten te wachten voorzag van drank en prikkelende lectuur. Zijn portret met op de achtergrond de onkuise Christina plaatst 'de volmaakte keukenmeid' in een wat minder deugdzaam licht.[16] En dan te bedenken dat de Nederlandse huisvrouw haar tot diep in de negentiende eeuw beschouwde als een orakel voor het bereiden van een goede maaltijd![17]

Ook twee 'huishoudelijke' werken kunnen in verband worden gebracht met Claus van Laar: Het groot *ceremonie-boek der beschaafde zeeden (1755)* en *De ervárene en verstandige Hollandsche huyshoudster* (1753?), beide handleidingen in gespreksvorm.[18] Het laatste boek is opgedragen aan 'C.C.B'., uit wier werk de auteur naar zijn zeggen heeft geput. In datzelfde jaar 1753 trouwde Claus van Laar met Catharina Christina Boëtius.[19] Heeft hij ook voor de *Keukenmeid* gebruik gemaakt van de aantekeningen van zijn echtgenotes of vriendinnen? Het staat vast dat vele huisvrouwen in de achttiende eeuw schriften bijhielden met recepten en

huishoudelijke tips, er zijn verschillende van dergelijke handgeschreven teksten bewaard gebleven.[20]

gang komt het gebraad op tafel, vergezeld van sauzen en van zoete en hartige tussengerechten (pudding, orgaanvlees, luxe groenten), pasteien en salades. Het nagerecht bestaat uit gebak en fruit, soms ook uit hartige gerechten.

In het eerste deel biedt de Keukenmeester recepten voor de dagen zonder restricties, vooral met vlees en gevogelte. In het hoofdstuk voor 'tussen Geregten' staan ook enkele recepten met eieren en luxe groenten, zoals asperge, artisjok, doperwt en paddenstoelen. Het tweede deel bevat recepten voor 'de Rooms-gezinde, op de VIS- en VASTEN-dagen': uiteraard veel visrecepten, en recepten voor groenten, eieren en zuivel. Een hoofdstuk met 'harde Korst en Koek-gebakken' voor alle gezindten besluit dit deel. De op de titelpagina aangekondigde recepten voor ziekenkost ontbreken, in het 'Naa-berigt' wordt naar een nog te verschijnen aparte publicatie verwezen.

Vijftien roomse recepten heeft de *Keukenmeid* direct ontleend aan de *Keukenmeester*, bijna een derde van alle roomse recepten. Zeven recepten vertonen een vage gelijkenis. De enkele roomse recepten in het *Aanhangzel* komen niet van de *Keukenmeester.* De *Keukenmeester* was dus een belangrijke bron van de roomse recepten in de *Keukenmeid*, maar niet voor het *Aanhangzel.*

Titelprent van François Pierre de la Varenne, *Le cuisinier français.* Amsterdam, Pieter Mortier, ca. 1700. Bijzondere Collecties UvA.

Cuisinier

De *Keukenmeester* is een heel vrije bewerking van de *Cuisinier.* In totaal is bijna 41% van de recepten uit de *Keukenmeester* te herleiden tot deze Franse bron; in het ‘vleesdeel’ is dat 45,5%, in het ‘vastendeel’ ruim 36%. In dat laatste deel volgt de *Keukenmeester* ook de verdeling van de *Cuisinier* in visdagen (geen vlees, wel vis en zuivel), vastendagen (geen vlees en zuivel, wel vis) en Goede Vrijdag (alleen plantaardige ingrediënten). Van het laatste hoofdstuk met hard gebak is geen enkel recept duidelijk aan de *Cuisinier* ontleend, noch aan *Le patissier françois* of *Le confiturier françois.*

Veel Franse kookboeken uit de zeventiende en achttiende eeuw volgen net als de *Cuisinier* de katholieke kalender. *Le cuisinier roïal et bourgeois* van François Massialot presenteert zijn recepten in alfabetische volgorde, maar de menu's waarmee hij opent zijn wel ingedeeld naar

Een eiergerecht voor visdagen

Op de foto staat een van de roomse gerechten die de *Keukenmeid* via de *Keukenmeester* indirect aan de *Cuisinier* heeft ontleend.[21] Het recept staat onder het kopje ‘Visdaagsche Eyer gebakken voor de roomsch-gezinden, hoe men die bakken zal’, samen met drie andere voor ‘Eijer gebak’. Deze recepten komen van de *Keukenmeester*, uit het derde hoofdstuk in het deel met recepten voor roomsgezinden, ‘Eyer-geregten, op Vis-daagen’. Daarvoor heeft de *Keukenmeester* zelf weer negentien recepten uit de *Cuisinier* gebruikt.

Het gerecht is eenvoudig te maken: plakken hardgekookt ei worden in boter gebakken. Erbij komt een lichtzure saus met kruisbes en/ of azijn of verjus (het zurige sap van onrijpe druiven). De recepten uit *Meid, Meester* en *Cuisinier* geven aardig de onderlinge verhoudingen tussen de drie kookboeken weer. Het recept uit 1656 van cuisinier François de la Varenne is het meest uitgebreid en suggereert toevoegingen (kappertjes, paddenstoelen, asperges) die in de Nederlandse versies ontbreken. De *Keukenmeester* laat die extra's weg en schrijft kruisbessen EN verjus voor, terwijl de *Cuisinier* de keuze laat tussen kruisbessen OF verjus*druiven*. De *Keukenmeid* ten slotte vindt kruisbessen OF peterselie OF gehakte ui voldoende voor de saus. Dit is misschien een voorbeeld van ‘de Hollandsche wyze, die vry wat gezonder, alzo smakelyk, en minder Kostbaar is’ zoals de auteur in de ‘Opdragt’ schrijft.[22] En het ‘Pruimen, en Razynen sop’ van de *Keukenmeid* waarmee mijn verhaal begon? Het is een gerecht voor het begin van de maaltijd, de ‘eerste opdissching’. Wij zouden het liever aan het eind van de maaltijd eten, vanwege de zoete smaak. Ook dit recept staat uitgebreid beschreven op mijn website.[23]

Rooms eten: een eiergerecht voor visdagen. Foto auteur.

HET
HOLLANDS, OF NEEDERLANDS
KOOK-BOEK;
Onderwysende
Hoe men allerhande Soorten van SPYSEN
Keurlyk en Smakelyk ſal bereiden, en
gereed maaken; ſoo voor Luiden van
Vermoogen, als de Borgerlyke Tafel.
Geſchikt na de Vier Saiſoenen van 't Jaar.
Als meede een byſondere Bereiding van Spyſen, tot dienſt
der ROOMS-GESINDEN in de Vasten.
MITSGADERS
Nog een Curieuse onderwysing hoe men allerhande
Soorten van
BANKETTEN, SUIKER-WERK, CONFITUUREN,
FYNE LIQUEUREN, OF TOEGEMAAKTE
WELRIEKENDE WATEREN,
Selfs kan bereiden en gereed maken; zynde alles te
veel om hier te Specificeeren.
Beſchreeven door een ROOMS-GESINDE.
Zynde alles in veele Jaren naauwkeurig ondersogt; en
nu tot dienſt van het Algemeen ten beſten gegeeven.

Te LEYDEN,
By JOHANNES DU VIVIE. 1724.

Titelpagina van het door een 'Rooms-Gesinde' geschreven *Hollands, of Neederlands kook-boek.* Leiden, Johannes du Vivié, 1724.

vlees- en vastendagen en Goede Vrijdag.[10] *Het Hollands, of Neederlands kook-boek* uit 1724, 'Beschreeven door een Rooms-Gesinde', heeft veel recepten uit Massialot overgenomen, maar heeft de alfabetische indeling losgelaten. de auteur maakt een duidelijke scheiding tussen gewone recepten en recepten voor de vastentijd.[11]

Van de expliciet roomse recepten die de *Keukenmeid* uit de *Keukenmeester* heeft gebruikt, zijn er elf te herleiden tot de *Cuisinier.*[12] In totaal zijn 36 recepten van de *Keukenmeid* via de *Keukenmeester* te herleiden tot de *Cuisinier.*

De roomse recepten van de *Keukenmeid* staan niet zoals bij de *Keukenmeester* en *Het Hollands, of Neederlands kook-boek* in aparte hoofdstukken, maar in alfabetische volgorde tussen de vlees- en gevogelterecepten. In het tweede hoofdstuk voor het 'Bakken van Pasteyen, Taarten, Venezoenen, Vleesch, Struiven, Poddingen, en allerhande gebakken' staan twee taarten voor oesters en schaaldieren of vis, vier recepten voor 'Eijer gebak' voor visdagen en twee recepten 'Voor de Vasten [...] daar geen Eijeren in komen'.[13] Hoofdstuk vijf voor gefruite gerechten bevat veertien roomse recepten: elf vis-

gerechten plus drie recepten zonder vis of vlees, met asperge, komkommer en appel. Een recept voor kaviaar - visseneitjes - was blijkbaar niet speciaal voor roomsen, maar voor alle gezindten bedoeld en dus altijd geschikt om op tafel te zetten. Hoofdstuk zeven met gekookte en gestoofde gerechten en soepen heeft de meeste recepten voor roomsen: 22 van de 50.

Dat zevende hoofdstuk, ‘Kooken, Stooven van allerhande gerechten, en het maaken van veelerhande Pottagien, en Soepen zo in als buiten de Vasten’, staat overigens op een wat vreemde plek. Deze gerechten worden volgens de Franse menuleer tijdens de eerste gang geserveerd. De 27 recepten in het zevende hoofdstuk van de *Keukenmeid* die aan de *Keukenmeester* zijn ontleend of die enige gelijkenis met recepten van de *Keukenmeester* vertonen, komen alle uit de twee eerste hoofdstukken van de twee delen, voor ‘Pottagien of Potspijsen’ en voor ‘Eerste geregten’. Waarom de *Keukenmeid* de gerechten voor de eerste gang aan het eind van het kookboek zette, vlak voor het laatste hoofdstuk over menuleer en de gedekte tafel? Het *Aanhangzel* houdt zonder commentaar dezelfde volgorde aan. Latere drukken van de *Keukenmeid* hebben wel een andere opmaak, maar de volgorde van de hoofdstukken blijft onveranderd. Het moge intussen duidelijk zijn dat de auteur van de *Keukenmeid* geen ‘schuilkatholiek’ is. De aandacht voor roomse gerechten is mogelijk eerder te verklaren uit de Franse bronnen die de *Keukenmeid* heeft gebruikt dan uit sympathie voor katholieken. Zij is oecumenisch uit pragmatische overwegingen: om haar doelgroep zo groot mogelijk te maken kookt zij voor alle gezindten.[14] Ook in de meeste andere keukenmeiden-kookboeken uit de tweede helft van de achttiende eeuw staan recepten die expliciet voor roomse vastendagen zijn bedoeld. Dat zijn er wel minder dan in de *Keukenmeid* en op de titelpagina's wordt niet gerept van ‘Rooms-gezinden’.

Band van de twaalfde druk van *De volmaakte Hollandsche keukenmeid*, Tiel, A. van Loon, 1857.

Eindnoten:

1 Verschenen bij A.W. Sijthoff's Uitgeversmaatschappij N.V. te Leiden in 1965. Behalve een enkele spellingsvariant is er geen verschil met de eerste editie uit 1746, ondanks de mededeling op het titelblad van de tweede en derde druk uit resp. (later in) 1746 en 1752 dat de tekst 'Verbeeterd en van veele drukfeilen [is] gezuiverd'. Het betreffende recept staat op p. 125. Voor dit artikel zal ik verder citeren uit de editie uit 1746. De derde druk van 1752 is te raadplegen in de Digitale Bibliotheek der Nederlandse Letteren (www.dbnl.org).

2 F.L. Rutgers, *Acta van de Nederlandsche synoden der zestiende eeuw*, Utrecht, Kemink / Den Haag, Nijhoff, 1889, art. 54.

3 Idem, art. 74.

4 G.D.J. Schotel, *De openbare eeredienst der Nederl. Hervormde kerk in de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw*, Haarlem, A.C. Kruseman, 1870, p. 293-296.

5 *Keukenmeid* 1746. p. 140-141.

6 François Pierre de La Varenne, *Le cuisinier françois [...]*, Parijs, Pierre David, 1651 (facsimile-editie Philip en Mary Hyman, Houilles, Éditions Manucius, 2002). Er verschenen tot halverwege de achttiende eeuw tientallen edities en roofdrukken van dit kookboek, waarvan diverse in Amsterdam en Den Haag.

7 Joop Witteveen en Bart Cuperus, *Bibliotheca gastronomica: eten en drinken in Nederland en België, 1474-1960*, Amsterdam. Linnaeus Press, 1998, p. 175, # 3145.

8 Annie van 't Veer, *Oud-Hollands kookboek.* Utrecht / Antwerpen, Het Spectrum, 1981 (herdruk van de editie uit 1966), p. 110.

9 Jean-Louis Flandrin, *L'ordre des mets*. Parijs, Editions Odile Jacob, 2002.

15 Ton Jongenden, 'De volmaakte Hollandse broodschrijver Jan Willem Claus van Laar', *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 24 (2001), p. 104-113; zie ook www.dbnl.org. Jan Wagenaar (1709-1773), onder het pseudoniem 'Marten van Roshem', vermeldde al in 1757 in *de Tweede lofbazuin, gevlogten om het hoofd der beroemde heeren, C.L. [...], en A. v. K. [...]* (Amsterdam, z.n., 1757) Claus van Laar als auteur van de *Keukenmeid* (p. 4-5).

16 André Hanou, 'Bij het portret van Claus van Laar'. *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 24 (2001), p. 171-172.

17 Orvar-Odd (pseud.), 'Maria Haezebroeks Hedendaagsche Kookkunst', *De huisvriend. Gemengde lectuur voor burgers in stad en land* 21 (1863), p. 14-16.

18 *Het groot ceremonie-boek der beschaafde zeeden, welleevendheid, ceremonieel, en welvoegende hoffelijkheden...* Amsterdam. Bernardus Mourik, 1755. De *Bibliotheca Gastronomica* (zie noot 7) dateert de eerste druk van *De er*várene en verstandige Hollandsche *huyshoudster* (Amsterdam. Bernardus Mourik) op '1755?', de Bijzondere Collecties van de UvA op '1753' en de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag op 'ca. 1780'.

19 Stadsarchief Amsterdam, DTB 597, p. 104.

20 R.N. Ferro, 'Nederlandse handgeschreven kookboeken tot het jaar 1850', *Voeding* 41 (1980), p. 103-111.

21 Het recept staat op coquinaria.nl, met de drie originele receptteksten - tinyurl. com/eiergebak.

22 *Keukenmeid* 1746. p. *4 verso.

23 Zie coquinaria.nl - tinyurl.com/pruimensop.

10 De eerste editie van *Le cuisinier roïal et bourgeois* verscheen in 1692.

11 Zoals de *Keukenmeester* uit de *Cuisinier* putte, zo was voor de anonieme auteur van het *Hollands, of Neederlands kook-boek* (Leiden, Johannes Duvivié. 1725) de derde editie van *Le cuisinier roïal et bourgeois* (Parijs, Claude Prudhomme, 1705) van Massialot een belangrijke bron van inspiratie.

12 Acht recepten met een grote gelijkenis in de *Keukenmeid* zijn de vierde variant van 2.68 op p. 46-47, de tweede en derde variant van 2.69 op p. 47, 5.1 op p. 87, 5.20 op p. 91, 5.24 op p. 92, 7.20 op p. 120 en 7.49 op p. 132. Drie recepten met een minder sterke gelijkenis zijn de eerste variant van recept 2.68 op p. 46, 5.4 op p. 88 en 7.32 op p. 124-125.

13 Respectievelijk de recepten 63, 64, 68 en 69 op p. 44, 45, 46 en 47 in het tweede hoofdstuk van de *Keukenmeid.*

14 Het ontbreken van joodse recepten hangt wellicht samen met de ingewikkelde joodse spijswetten: vlees en zuivel mogen niet worden gecombineerd, de gerechten moeten in aparte keukens worden bereid en de ingrediënten moeten rabbinale goedkeuring hebben. Zie voor joodse recepten R.N. Ferro, *Suasso's kookrecepten. Een Portugees-joods kookboek uit de 18de eeuw*, [Amsterdam, Amphora], 2002.

Het risico van pseudonimiteit
Over de verwarring van twee stichtelijke auteurs
C. Houtman

Johannes [J.H. Landwehr], ***Heinrich von Bernstein. Een verhaal uit den tijd van Luther*****, Kampen, J.H. Kok, [ca. 1920].**

De bescherming die pseudonimiteit, anonimiteit of andere vormen van verschuiling bieden is relatief. Afgaande op bibliografische data lijken vooral schrijvers van het tweede garnituur erin te slagen zichzelf geheel af te schermen en ongeïdentificeerd voort te leven in hun vaak niet al te pretentieuze geschriften. Zo'n sluimerend bibliografisch bestaan leidt de naamloze schrijver die in 1866 debuteerde met Leer *de dieren kennen* en zijn oeuvre uitbouwde met *Kinderkost. Leesboekje voor jonge kinderen* en *De jaargetijden. Leesboek voor de middelste klasse eener lagere school.*[1] Zijn identiteit ontleent hij uitsluitend aan zijn geschriften. Dat lot deelt hij met vele anderen, zoals Irene, Cora C.G. en met lettercombinaties (initialen) aangeduide auteurs als VEKA. Samen met andere vermomde en min of meer identificeerbare schrijvers als Adelpha, Betsy, Geertruida en Johanna waren zij verantwoordelijk voor de vloed aan stichtelijke boekjes, die rond 1900 op de markt werd gebracht door uitgeverijen als J.M. Bredée te Rotterdam en G.C. Callenbach te Nijkerk.[2]

Johannes [J.H. Landwehr], *Roelf Dirksz. Een verhaal uit den tijd van Leiden's beleg en ontzet in 1574*, Kampen, J.H. Kok, 1923.

Hippokreen-ontzwaveling

'Wie schrijft, die blijft', of rekt althans zijn leven in bibliothecaire catalogi. Dat voortbestaan in vermomming of anonimiteit kan vroeger of later een onderzoeker prikkelen tot een 'antecedentenonderzoek', met name wanneer het gaat om de schepper van opzienbarende publicaties. De zucht om schrijvers te ontmaskeren heeft zich evenwel niet beperkt tot de groten uit de letterkunde. Het overkwam praktisch alle vermomden en anonymi.[3] Dat daarbij fouten gemaakt zijn spreekt vanzelf. Door zich schuil te houden lopen auteurs het gevaar aangezien te worden voor een ander. Onjuiste ontmaskering kan tot gevolg hebben dat een auteur de hem toekomende eer niet ontvangt, maar kan ook leiden tot onterechte blamage.

Dat laatste overkwam de Groningse letterkundige J.J.A. Goeverneur (1809-1889). Publiekelijk keerde hij zich tegen de aantasting van zijn goede naam als vermeende

auteur van de *Hippokreen-ontzwaveling*, een in 1838 anoniem gepubliceerd satirisch geschrift waarin genadeloos werd afgerekend met vrijwel alle Nederlandse dichters van die tijd. Uiteindelijk kwam aan het licht dat een andere Groninger, de eenentwintigjarige dichter en latere hoogleraar Willem Augustus Hecker (1817-1909), de kwade genius achter het schotschrift was.[4] Het voorbeeld illustreert dat het risico van persoonsverwisseling zich vooral voordoet onder de ‘kleine’ literatoren, onbekenden in de geschiedenis van de Nederlandse letterkunde. Over hen handelt de casus waaraan dit artikel gewijd is. Meer dan ‘grote’ letterkundigen lopen zij gevaar voorwerp van onjuiste identificatie te zijn én te blijven.

Johannes in duplo?

In de jaren twintig en dertig van de vorige eeuw verscheen bij uitgever J.H. Kok te Kampen onder het pseudoniem ‘Johannes’ een elftal romans: (1) *De schipbreukeling. Een verhaal uit den tijd der Fransche overheersing* [127 p.]; (2) *Heinrich von Bernstein. Een verhaal uit den tijd van Luther* [166 p.]; (3) *Strijd en kroon. Een verhaal uit den tijd der Hervorming* [136 p.]; (4) *Henri Laroche. Een verhaal uit den tijd der vervolging van de Hugenooten in Frankrijk* [174 p.]; (5) *Roelf Dirksz. Een verhaal van Leiden's beleg in 1574* [142 p.]; (6) *Trouw in den strijd. Een verhaal uit den tijd der Fransche omwenteling* [142 p.]; (7) *De dochter van den Alpengids* [144 p.]; (8) *Rust gevonden* [143 p.]; (9) *Overwonnen. Een verhaal uit de dagen van Calvijn* [114 p.]; (10) *De herbergier van Leidschendam. Een verhaal uit het jaar* 1672 [134 p.]; (11) *De reddende hand* [142 p.].

Alle elf titels hebben hetzelfde formaat (20 cm hoog) en overwegend dezelfde uitvoering (ingenaaid).[5] Een omslagillustratie in kleur siert gewoonlijk de voorzijde.[6] Twee (5 en 9) bevatten op de titelpagina een aanduiding van het jaar van uitgave, respectievelijk 1923 en 1929. In negen van de boeken wordt een episode uit de vaderlandse of Europese (kerk)geschiedenis belicht vanuit christelijk-protestants perspectief.[7] De christelijke godsdienst in haar protestantse verschijningsvorm heeft ook in de andere boeken (7 en 8) een centrale plaats.

Ondanks formele overeenkomsten en inhoudelijke affiniteit is het elftal in de Nederlandse Centrale Catalogus (NCC) toegeschreven aan twee auteurs met het pseudoniem Johannes. Achter acht titels zou Johannes Nicolaas

Voorhoeve schuilgaan, achter de resterende drie (7,9 en 11) Johan Herman Landwehr. Geboorte- en sterfjaar ontbreken in de NCC bij beiden.

Eén Johannes

Opzet, inhoud en verhaaltrant verraden dezelfde hand en doen ernstige twijfel rijzen aan de toeschrijving aan twee schrijvers. In negen van de elf boeken presenteert de auteur fictie binnen het raam van bekende historische gebeurtenissen. Twee (7 en 8) zijn geheel fictief en hebben 'eigentijdse' problemen als thema. Ik geef van drie boeken (2, 5 en 6) een korte samenvatting.

In *Heinrich von Bernstein* verplaatst de auteur zijn lezers naar het Duitse Rijk van de vroege jaren twintig van de zestiende eeuw, dat in rep en roer is vanwege het optreden van Martin Luther. Heinrich von Bernstein, een overtuigd lutheraan, behoort tot de edelen die de bedreigde reformator in mei 1521 voor zijn bestwil 'ontvoeren' naar de Wartburg nabij Eisenach. Binnen de 'grote' geschiedenis van de Reformatie voltrekt zich de 'kleine' liefdesgeschiedenis van jonker Heinrich en een jonkvrouw. Het verschil in geloofsovertuiging belet hen te trouwen; zij kan 'de nieuwe leer' niet aanvaarden en treedt in het klooster. Uiteindelijk gaan haar ogen open dankzij ontmoetingen met aanhangers van 'het nieuwe geloof'. Het huwelijk komt alsnog tot stand.

De scheidslijn tussen 'oud' en 'nieuw geloof' ligt ook ten grondslag aan *Roelf Dirksz*, dat zich afspeelt tijdens het beleg van Leiden in 1574. Roelf is de zoon van een lakenkoopman uit Voorschoten. Gaandeweg raakt de jongeman door allerlei wederwaardigheden bekend met het dramatische verleden van zijn ouders. Zijn moeder is afkomstig uit de Zuidelijke Nederlanden en heeft zich als jonge vrouw bekeerd tot het protestantisme. Zij heeft een lichtzinnige katholieke minnaar afgewezen en uit haar huwelijk met de protestantse Dirk is Roelf geboren. De afgewezen minnaar neemt wraak, hij kidnapt het kind en laat het rooms-katholiek opvoeden. Dat is hem nog niet genoeg, hij is ook van plan de naar de Noordelijke Nederlanden uitgeweken vrouw te vermoorden. Op een dag dringt hij haar woning binnen en staat op het punt haar om te brengen. Op het kritieke moment intervenieert haar verloren gewaande zoon, die de moord verijdelt en de belager herkent als zijn 'oom'.

In *Trouw in den strijd* is de 'kleine' geschiedenis gesitueerd in Frankrijk ten tijde van de revolutie van 1789. De plaats van handeling is aanvankelijk een kasteel, bewoond door een telg uit een Hugenotengeslacht met zijn gezin. Het leven van de baron, een overtuigd christen, wordt gekenmerkt door consequente trouw aan het devies 'noblesse oblige'. Zijn studerende zoon is in Parijs aangestoken door vrijdenkerij en de geest van de revolutie, maar raakt ontnuchterd door de realiteit van de omwenteling: de revolutionairen blijken gedreven te worden door lage instincten als hebzucht en moordlust. Ook het kasteel van zijn ouders wordt leeggeroofd en de familie op de vlucht gejaagd.

In elk van de boeken wordt een specifiek thema aangeroerd. In *Heinrich von Bernstein* valt het volle licht op Luthers ontdekking van de Bijbel als het enige fundament van

het christelijke geloof en in samenhang daarmee op de overtuiging dat Gods woord in de handen van alle gelovigen gelegd moet worden. Het protestantisme wordt beschreven als de beweging die de Bijbel 'opent' en de gelovigen confronteert met God zoals hij werkelijk is in zijn verhouding tot de mens. Protestanten worden ten tonele gevoerd als christenen met een hoge moraal. Voor zover er goede katholieken figureren in *Heinrich von Bernstein*, zijn het crypto-protestanten: eigenlijk hebben zij 'de nieuwe leer' al omhelsd, maar daaraan nog niet de juiste consequentie - de breuk met het katholicisme - verbonden.

In alle boeken is het vertrouwen op God als de bestierder van het mensenleven een weerkerend motief. In *Roelf Dirksz* heeft het een zeer dominante plaats. God wordt getekend als de Heer van leven en dood die vol bekommernis is om wie op hem vertrouwen, hen bijstaat en redt uit de nood. *Roelf Dirksz* leert de lezer ware, vrome protestanten kennen.

Trouw in den strijd is een beoordeling van de Franse revolutie. Het behandelt de vraag of het christendom geen beter antwoord geeft op de 'sociale kwestie' dan de achter de Franse revolutie schuilgaande levens- en wereldbeschouwing. Met die vraag worstelt de jonge edelman. Hij stelt vast dat eeuwenlange evangelieprediking niet geresulteerd heeft in een rechtvaardiger wereld. Uiteindelijk kiest hij toch voor het christendom, omdat hij diep onder de indruk is van het optreden van een oude huisknecht van zijn ouders. Deze gelovige dienaar figureert als model-werknemer naast de baron, het prototype van de voorbeeldige werkgever.

De ene en de andere Johannes

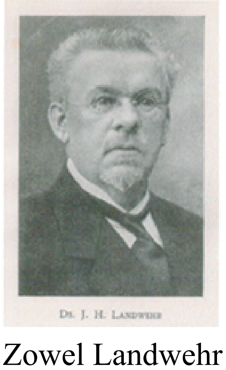
Johannes [J.H. Landwehr], *Trouw In den strijd. Een verhaal uit den tijd der Fransche omwenteling.* De eerste druk verscheen ca. 1920 bij J.H. Kok in Kampen, maar het getoonde omslag is van de titeluitgave door J.N. Voorhoeve in Den Haag, 1977. De naam van de oorspronkelijke uitgever is op de omslagillustratie verwijderd.

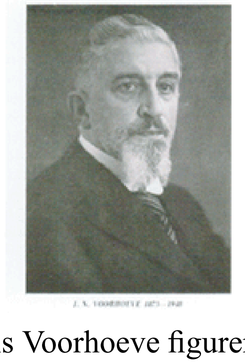
Al de verhalen zijn met vaart geschreven, maar zonder veel literaire pretentie. Opmerkelijk is de voorkeur van de auteur voor verrassende (en ongeloofwaardige) wen-

dingen. Dat Heinrich von Bernstein en zijn geliefde elkaar tot slot ‘vinden’ kan er als *happy end* op door, maar dat Roelfs moeder op het cruciale moment wordt gered door haar verloren gewaande zoon vergt wel heel veel goedgelovigheid van de lezer, In zijn verlangen God af te schilderen als de regisseur van de gebeurtenissen maakt de auteur hem tot de schepper van mirakels. In die rol van *deus ex machina* manoeuvreert hij God eveneens in andere boeken, bijvoorbeeld in *Trouw in den strijd.* Wanneer de zoon van de baron in een herberg wordt gemolesteerd door een revolutionair, verschijnt vanuit het niets de oude huisknecht ten tonele om hem te ontzetten, Het kost de man zijn leven. Getrouw is hij, tot in den dood.

Het proza van Johannes behoort tot de ‘tendensliteratuur’: zijn bedoeling is om portretten te schilderen van vrome protestanten. In de ‘eigentijdse’ verhalen (7 en 8) geeft hij blijk van zijn zorgen om de instandhouding van wat hij ziet als het ware protestantisme en thematiseert hij de gevaren waaraan het is blootgesteld. De dreiging komt van ‘de wereld’, van het ongeloof in de gestalten van onder meer het vrije denken en het socialisme, en van de aantasting van de goddelijke geboden door bijvoorbeeld de ontheiliging van de zondag. De verhalen worden ‘gedragen’ door de moraal dat wie God verlaat, smart op smart heeft te vrezen.

De inhoudelijke affiniteit tussen de elf boeken en hun publicatie binnen zo'n vijftien jaar bij dezelfde uitgever rechtvaardigen de veronderstelling dat zij alle door dezelfde Johannes zijn geschreven. Door de keuze van een bepaald niet unieke vermomming heeft hij zich diep ‘ingegraven’.[8] De bestaande hulpmiddelen bieden geen uitkomst bij de ontmaskering. In zijn boek over ‘vermomde schrijvers’ voert De Kempenaer - zonder hen te identificeren en voorzien van vraagtekens twee auteurs met de naam Johannes op.[9] Tot de vijf titels die hij rubriceert onder Johannes (1) behoort *Roel Dirksz*. Voor zover de andere vier door hem genoemde boeken zijn te traceren, zijn ze onmiskenbaar van een andere Johannes.[10] Hazeu noemt onder ‘Johannes’ twee auteurs, de reeds genoemde Landwehr en Voorhoeve.[11] Daarmee zijn wij weer op het punt waar wij al waren. Hun herhaalde vermelding is aanleiding om te onderzoeken of hun biografie aanknopingspunten biedt om de ‘ware’ Johannes te bepalen. Ik betrek daarbij ook de relevante bibliografische informatie *uit Brinkman's catalogus*.





Zowel Landwehr als Voorhoeve figureren in de geschiedenis van het Nederlandse protestantisme. Johan Herman Landwehr (1864-1930) was predikant in de Gereformeerde Kerken in Nederland, de stroming die haar ontstaan te danken had aan Abraham Kuyper (1837-1920) en in 2004 is opgegaan in de Protestantse Kerk in Nederland. Binnen zijn kerkgenootschap nam Landwehr, die van 1892 tot 1925

als dominee werkzaam was in Rotterdam, een vooraanstaande plaats in als bestuurder én als publicist. Het onderwijs genoot zijn bijzondere interesse en de kerkgeschiedenis was zijn favoriete voorwerp van studie. Johan Herman Landwehr was de grootvader van de onlangs overleden antiquaar en boekhistoricus John Landwehr (1924-2015).[12]

De schrijver en uitgever Johannes Nicolaas Voorhoeve (1873-1948) was een zeer prominent vertegenwoordiger van de Nederlandse 'Vergadering van Gelovigen'. Deze geloofsgemeenschap ontstond in het midden van de negentiende eeuw onder invloed van de Engelse opwekkingsprediker J.N. Darby (1800-1882) en kende in alle opzichten aan de Bijbel het hoogste gezag toe.[13]

Landwehr en Voorhoeve waren beiden exponenten van het orthodoxe protestantisme. Ze hadden een vergelijkbare visie op de Bijbel en de kerkgeschiedenis. Vanuit dat oogpunt past het pseudoniem Johannes elk van beiden. Niettemin bestaan er plausibele argumenten om een van hen als de Johannes van de Kok-uitgaven te identificeren.

De ene Johannes ontmaskerd

Voorhoeve dreef te Den Haag de uitgeverij J.N. Voorhoeve, de voortzetting van de in 1858 door zijn vader Hermanus Cornelis (1837-1901) opgerichte firma.[14] Omdat hij voor de publicatie van zijn geschriften beschikte over een eigen 'huis', is het onwaarschijnlijk dat hij ze onderbracht in het fonds van de gereformeerde Kamper uitgever J.H. Kok, zeker gezien de toenmalige verzuiling binnen het Nederlandse protestantisme. In elk geval zes van de Johannes-titels van Kok (1, 3, 4, 5, 6 en 10) zijn herdrukken in sobere uitvoering van boeken die in het laatste decennium van de negentiende eeuw werden uitgebracht door de Leidse uitgever Donner. Zij behoorden tot een cluster van acht onder de naam Johannes verschenen gelijksoortige uitgaven.[15]

Naast de door Kok herdrukte titels publiceerde Donner ook andere boeken van Johannes: *In bange dagen. Een verhaal uit den tijd van den Fransch-Duitschen oorlog in 1870* en *Mathilde. Eene bladzijde uit de geschiedenis der geloofsvervolging*.[16] Ook deze twee titels worden in de NCC aan Voorhoeve toegeschreven. Ten onrechte: diens medewerking aan het fonds van Donner is om dezelfde redenen onwaarschijnlijk als aan dat van Kok.

Ook andere argumenten pleiten tegen het auteurschap van Voorhoeve. De eerste Donner-uitgave onder het pseudoniem Johannes verscheen in 1891 en de andere volgden spoedig. Zou Voorhoeve de auteur zijn, dan moet hij vanaf zijn achttiende jaar vrijwel jaarlijks een manuscript hebben ingeleverd over historische onderwerpen die blijkens zijn biografie niet binnen zijn directe interessesfeer vielen. Daarbij komt nog dat de 'eigentijdse' romans, die handelen over de bedreiging van 'de wereld' voor het christelijk geloof (7 en 8), gekenmerkt worden door de moraal en de levensbeschouwing van het behoudende doorsnee-protestantisme. Zinspelingen op de 'Vergadering van Gelovigen' ontbreken.

Al met al is er geen aanwijzing voor enigerlei relatie tussen Voorhoeve enerzijds en Donner en Kok anderzijds. Voor een band tussen Landwehr en de genoemde uitgevers daarentegen kunnen deugdelijke argumenten aangevoerd worden. Landwehr is geboren te Leiden. De gezaghebbende en tot de zogenaamde Afgescheidenen behorende predikant J.H. Donner (1824-1903), de vader van de jong gestorven uitgever Dirk Donner (1858-1894), was daar zijn geestelijke leidsman.[17] Verscheidene onder eigen naam uitgebrachte publicaties van Landwehr zijn bij Donner verschenen. In latere tijd was Kok Landwehrs vaste uitgever. Bovendien staat vast dat de geschiedenis zijn bijzondere interesse genoot. Een en ander maakt Johan Herman Landwehr de beste kandidaat voor het auteurschap van de Donner- en Kok-uitgaven. Klaarblijkelijk bestaat het elftal onder de naam Johannes bij Kok verschenen boeken uit zes heruitgaven van eerder bij Donner verschenen titels en vijf niet eerder gepubliceerde romans (2, 7, 8, 9 en 11).[18] *De reddende hond* (11) verscheen postuum.[19]

Met zijn keuze voor het pseudoniem Johannes bleef Landwehr dichtbij huis. Zijn vader heette Johannes Hermannus en had dezelfde namen in verkorte vorm aan hem toebedacht. Ook affiniteit met de bijbelse Johannes kan tot de keuze geïnspireerd hebben.[20]

De andere Johannes

De ontmaskering van Landwehr als auteur van de Donneren Kok-uitgaven betekent de 'onttroning' van Voorhoeve, wiens omvangrijke oeuvre overigens weinig te lijden heeft van deze aderlating. Aannemelijk is dat hij in dezelfde tijd als Landwehr gebruik maakte van het pseudoniem Johannes. In 1895 verscheen bij H.C. Voorhoeve Jzn. in Den Haag *De lotgevallen van drie jonge mannen. Vrij bewerkt naar een Amerikaansch verhaal door Johannes*.[21] Het werd opnieuw uitgebracht in 1910, nu met als uitgever J.N. Voorhoeve en met een enigszins gewijzigde titel: *Drie jonge mannen. Vrij bewerkt naar Three People van Ponsy* door Johannes.[22] Vrijwel zeker gaat het om Johannes Voorhoeve, zoon van de uitgever van de eerste druk en zelf uitgever van de tweede.

Drie jonge mannen is een boek met weinig literaire pretenties, dat qua couleur en aroma geheel verschilt van de romans van Landwehr. Levensbeschouwelijk berust het op drie pijlers: Jezus redt (Johannes 3:16) en opent voor wie zich aan hem toevertrouwt de hemel; God gaat de gangen van de mensen na (Spreuken 15:3) en beloont of straft hen al naar gelang hun daden; drankzucht is de wortel van alle kwaad. Het tripartite 'evangelie' krijgt narratieve contouren in de levens van drie

even oude jongemannen, wier wegen elkaar kruisen. De ‘held’ is de zoon van een alcoholist, die zijn moeder op haar sterfbed belooft nooit een druppel drank te zullen drinken. Zich verheffend vanuit de goot groeit hij uit tot een hoogstaand mens en een succesvol ondernemer. De twee anderen, respectievelijk afkomstig uit een middenstands- en een miljonairsgezin, raken aan de drank. In dronkenschap worden zij gegrepen door een voortrazende trein, wat aan een van hen het leven kost. De ander ontsnapt aan de dood en raakt ten slotte op het rechte spoor.

Anon. [J.N. Voorhoeve], *Opzoekende liefde*, Den Haag, J.N. Voorhoeve, 1924. Illustraties H.J. Buschenhenke.

In hetzelfde jaar als de heruitgave van *Drie jonge mannen* verschenen bij J.N. Voorhoeve, eveneens onder het pseudoniem Johannes, vier eenvoudige prentenboekjes met een hervertelling van bijbelse verhalen; *Geloovige kinderen. Het geloof bekroond, Mozes en zijn volk* en *Verloren en gevonden*.[23] De veronderstelling is gerechtvaardigd dat de uitgever zelf verantwoordelijk was voor de tekst. Waarschijnlijk gaat het, althans ten dele, om eerder bij H.C. Voorhoeve Jzn. anoniem gepubliceerde boekjes. Voor deze veronderstelling pleit de publicatie door Voorhoeve senior van de prentenboekjes *Vier geloovige kinderen* en *Vier gelijkenissen*, in vrijwel dezelfde uitvoering als de Johannes-boekjes.[24] Of Voorhoeve ook voor andere publicaties gebruikmaakte van het pseudoniem Johannes heb ik niet kunnen vaststellen.[25] Dat hij via de uitgeverij van zijn vader en later die van hemzelf anoniem eigen werk publiceerde is wel zeker. Naast de reeds genoemde bijbelse prentenboekjes verzorgde hij *Heel lang geleden, Groote werken, Opzoekende liefde* en *Wonderbare leiding.*[26]

De ene wordt de andere

Naar de oorsprong van de identificatie van J.N. Voorhoeve als de Johannes van de Donner- en Kok-uitgaven

kan men slechts gissen. Het is evenwel niet onmogelijk dat de 'Nachgeschichte' van twee van Landwehrs romans daaraan debet is. *Heinrich von Bernstein* en *Trouw in den strijd* werden in 1977, vier jaar na de dood van Voorhoeve, opnieuw uitgebracht door uitgeverij J.N. Voorhoeve-Den Haag. Beide boeken worden op de titelpagina geafficheerd als 'tweede druk', terwijl op de omslag daaraan wordt toegevoegd dat zij 'in de oude spelling herdrukt' zijn. In werkelijkheid betreft het titeluitgaven van de Kok-edities uit de jaren twintig. De opmaak van de Voorhoeve-uitgaven is exact dezelfde als die van 'de eerste druk'. Slechts de verwijzingen naar uitgever J.H. Kok zijn geëlimineerd, met als gevolg dat de omslagillustratie van de edities van Voorhoeve een halve centimeter minder hoog is dan die van Kok.

Kennelijk bevatte het magazijn van Kok een voorraad gedrukte vellen die alsnog te gelde werden gemaakt. Dat gebeurde via uitgeverij J.N. Voorhoeve, in de jaren zeventig overgenomen door Kok. De van oorsprong gereformeerde uitgeverij uit Kampen had zich intussen ontwikkeld tot een firma die het Nederlandse protestantisme in den brede bediende. Niet uitgesloten is dat de heruitgave via J.N. Voorhoeve heeft geleid tot de onjuiste identificatie van Johannes. De heruitgaven worden genoemd in *Brinkman's catalogus*, die voor het eerst Johannes identificeerde: 'pseudoniem van Johannes Nicolaas Voorhoeve'.[27]

Aldus werd de 'ware' Johannes na vele decennia op het schild geheven door de uitgeverij van zijn 'dubbelganger', die van de weeromstuit met zijn naamgenoot werd verward. De opmerkelijke coïncidentie toont tevens aan dat bij de orthodox-protestantse uitgeverij Voorhoeve de idee leefde dat er voor Johannes' verhalen nog steeds een lezerspubliek bestond. Eerder al, in 1962 en 1963, had die veronderstelling uitgeverij 'De Banier' te Utrecht aangezet tot een heruitgave van *De schipbreukeling* (1), in een navertelling door B.J. van Wijk, en tot een nieuwe tweedelige editie van *Henri Laroche* (4) in moderne spelling.[28]

Gerechtvaardigd wantrouwen

De keuze voor pseudonimiteit is niet zonder risico, zoals uit deze casus blijkt. Wereldschokkend is de uitkomst niet. De geschiedenis van de Nederlandse letterkunde behoeft niet gecorrigeerd te worden. Desgewenst kan een voetnoot geplaatst worden bij de levensbeschrijving van een bevlogen predikant. Van Johan Landwehr was bekend dat hij door middel van leerboekjes op verschillende niveaus jonge mensen heeft willen vormen tot overtuigde protestanten. Nu is gebleken dat hij vermomd als Johannes zijn opvattingen ook heeft gepropageerd door middel van verhalend proza. Het beeld van de andere Johannes behoeft amper correctie. Als auteur van historische romans leidde Voorhoeve al een volstrekt slapend bestaan. Nu kan hij als zodanig een milde dood sterven.

De verwisseling van beide Johannessen laat zien dat het geraden is niet in vol vertrouwen te koersen op het kompas van de NCC. Te meer omdat het beschreven voorbeeld niet het enige geval is waar de NCC de gebruiker op een dwaalspoor zet.[29]

Eindnoten:

1 Sneek, T.S. Feenstra, achtereenvolgens 1866, 1869 en 1875.
2 Zie voor hen C. Houtman, *Bijbelse geschiedenis herverteld. Woord en beeld - Vraag en antwoord*, Heerenveen, Groen, 2010, p. 47, 52. 64, 197.
3 Zie G. Römelingh e.a.. *Catalogus van boeken door Nederlandsche vrouwen geschreven en sedert 1850 uitgegeven met verklarende lijst van pseudoniemen*, ['s-Gravenhage], Nat. tentoonstelling van vrouwenarbeid, [1898]; J.I. van Doorninck, *Vermomde en naamlooze schrijvers (...)* I-II, Leiden, Brill, 1883, 1886; A. de Kempenaer, *Vermomde Nederlandsche en Vlaamsche schrijvers,* Leiden, Sijthoff, [1928]. W. Hazeu, *Het literair pseudoniemen boek*, Amsterdam, De Bijenkorf, [1987].
4 Voor de auteur en de satire zie G. Vos, *De Hippokreen-ontzwaveling van W. Hecker. Een poging tot annotatie*, een doctoraalscriptie uit 1980, aanwezig in de UB Groningen (3 C 6521). Voor de receptiegeschiedenis zie p. 74-85.
5 Ook zijn gebonden exemplaren bekend, onder meer van 6, 9 en 11.
6 In het geval van 9 (titel op neutraal-grijze voorzijde) ontbreekt die. Voor zover gesigneerd zijn de illustraties afkomstig van E. van Hove (5 en 6) en J. Rovers (10).
7 In acht gevallen wordt dat door de ondertitel aangeduid. Die ontbreekt bij *De reddende hand* (11), eveneens een historische roman. Het thema is de Hervorming in Nederland. De lezer wordt verplaatst naar het jaar 1566, de tijd van de hagepreken. De ‘hand’ is die van God.
8 Voor het gebruik van ‘Johannes’ als pseudoniem, zie Van Doorninck, o.c. (noot 3) dl. I, p. 301-302.
9 De Kempenaer, o.c. (noot 3), p. 254.
10 Verrassend is dat twee ervan blijkens de NCC later alsnog met auteursnaam zijn gepubliceerd. *Vader en dochter. Eene geschiedenis uit het begin van de derde eeuw* (1879) verscheen in een derde druk [1902] bij Callenbach te Nijkerk onder de naam J. Verhagen Jr.; *De present-ruiter. Een verhaal uit den Franschen tijd* (1888) verscheen in 1933 bij Callenbach onder de naam J.C. Wirtz Czn.; de derde nog beschikbare titel, *Clement Carew, of een eerste zonde en hare gevolgen* (1870), betreft een door Johannes uit het Engels vertaald boekje, waarvan een in 1886 door Höveker te Amsterdam gepubliceerd exemplaar in de NCC bekend is.
11 Hazeu, o.c. (noot 3), p. 149,192, 250.
12 Over J.H. Landwehr: J. de Haas, *Gedenkt uw voorgangers*, 5 din., Haarlem, Vrijbrief, 1984-1989, dl. III, p. 157-160 (met een overzicht van zijn publicaties). Voor zijn leerboekjes over de bijbelse geschiedenis, zie Houtman, o.c. (noot 2), p. 110. Over John Landwehr (1924-1015): P.J. Buijnsters, *Geschiedenis van de Nederlandse bibliofilie,* Nijmegen, Vantilt, 2010, p. 121-128; Frits Booy schreef een ‘In Memoriam’ over hem in *De Boekenwereld* 31 (2015) nr. 2, p. 81.
13 Over J.N. Voorhoeve: W.J. Ouweneel, *Biografisch Lexicon voor de Geschiedenis van het Nederlandse Protestantisme* VI, Kampen, Kok, 2006, p. 326-327 (met een overzicht van zijn publicaties).
14 Ook Voorhoeve senior was een vooraanstaand lid van de ‘Vergaderingvan Gelovigen’; Ouweneel, o.c. (noot 13), p. 324-326.
15 De uitgaven van Donner hadden alle dezelfde uitvoering: gebonden, 20 cm hoog, zonder opgave van verschijningsjaar en geïllustreerd met elk twee kleurenlitho's.
16 Voor de acht Donner-uitgaven zie *Brinkman's catalogus*, 1882-1891, 274, en 1891-1900, 351. Als werk van Johannes noemt *Brinkman's catalogus*, 1891-1900, 351, ook *Het komplot. Een verhaal uit den tijd van Prins Willem III*, Amsterdam-Pretoria, NV Boekhandel vrhn. Höveker & Wormser, 1897. Dit boek ontbreekt in de NCC. Gezien de titel en de signatuur van de uitgeverij zou het van ‘onze’ Johannes kunnen zijn. Dat geldt ook voor het in *Brinkman's catalogus*, 1901-1910, 505, genoemde *Behouden*, Rotterdam, J. & C.P. van Mantgem, 1901. Ook deze titel is niet bekend in de NCC.
17 Afgescheidenen zijn orthodoxe protestanten die in de negentiende eeuw de Nederlands Hervormde Kerk verlieten, omdat die in hun ogen haar belijdenis niet handhaafde. Voor ds. J.H. Donner zie J.P. de Bie & J. Loosjes e.a. (red.), *Biographisch woordenboek van protestantsche godgeleerden in Nederland* II, 's-Gravenhage, Nijhoff, [ca. 1925], p. 535-537.
18 Afgaande op *Brinkman's catalogus*, 1926-1930, 481; 1936-1940, 636, 831, waren de laatstgenoemde vier titels ‘premieboek’ bij de Maranatha-scheurkalender. Wellicht hadden ook de andere Kok-uitgaven die status.
19 Blijkens *Brinkman's catalogus*, 1936-1940, 636, 831.

20 In *Heinrich von Bernstein*, p. 27-28, wordt de reformator Philippus Melanchton een ‘Johannes-ziel’ toegeschreven, want hij ‘voert ons naar zeer stille wateren, waar onze zielen verkwikt worden’.

21 Een eenvoudige uitgave: formaat 18 cm; 160 p.; zes zwart-wit illustraties. Vgl. *Brinkman's catalogus*, 1891-1900, 351.

22 Ook eenvoudig uitgevoerd: formaat 19 cm, 167 p., vier, ten dele andere zwart-wit illustraties. Een derde druk verscheen in 1920 bij La Rivièra & Voorhoeve te Zwolle. Pansy is het pseudoniem van Isabella Macdonald Alden (1841-1930), een populaire Amerikaanse schrijfster van stichtelijke lectuur voor de jeugd. *Three People* dateert uit 1871.

23 Alleen *Verloren en gevonden* [over Lucas 15:31-31] en *Mozes en zijn volk* zijn bekend in de NCC. De boekjes zijn 21 cm hoog, geniet en hebben inclusief voor- en achterzijde een omvang van twaalf ongenummerde pagina's. De voorzijde bevat een afbeelding in kleur. Vier pagina's zijn gevuld met zwart-wit prenten. Voor nadere informatie zie *Brinkman's catalogus*, 1901-1910, 505.

24 De uitgaven zijn niet bekend in de NCC. In tegenstelling tot de genoemde Johannes-boekjes is de omslag in zwart-wit uitgevoerd. Voor de gelovige kinderen zie respectievelijk 2 Koningen 5:2-4; 1 Samuël 3:2-17; 1 Koningen 17:8-37; 2 Timoteüs 1:5. Voor de vier gelijkenissen zie respectievelijk Mattheüs 7:7-12; Lucas 12:6-9; 16:19-31; 18:9-14.

25 Dr. W.J. Ouweneel, auteur van het biografisch artikel over J.N. Voorhoeve (zie n. 13), bleek onbekend te zijn met het gebruik van het pseudoniem Johannes door Voorhoeve en kon daarover geen uitsluitsel geven (e-mailcontact 5-7 mei 2015).

26 Het betreft uitgaven van J.N. Voorhoeve verschenen tussen ca. 1910-1930 en gewijd aan achtereenvolgens Genesis 1-4; 6-11; 12-21; 22-24. De uitvoering is dezelfde als van de eerder genoemde boekjes, 21 cm hoog en twaalf ongenummerde pagina's. Alle afbeeldingen zijn nu evenwel in kleur uitgevoerd. Het tweede boekje is bekend in de NCC, het eerstgenoemde in een andere uitvoering dan hier beschreven.

27 *Brinkman's catalogus*, 1976-1980, II, 2147.

28 ‘B.J. van Wijk’ was het pseudoniem van A. Jansen (1903-1964). De tweedelige editie van *Henri Laroche* verscheen in de reeks ‘Banier pocketboeken voor de jeugd’. Beide boeken zijn herdrukt.

29 Zie C. Houtman, ‘Verscholen achter voornaam of initialen. Over vrouwelijke pseudoniemen en bijbelse prentenboeken’, *Boekenpost* 21 (2013) nr. 128, p. 48-50.

Archangelsk (24)
Deurpost
Cornelis Jan Aarts

Waarom zouden auteurs zich zo gemakkelijk laten inpakken door de reclamerakkers van het bedrijfsleven? Geld? Zoete broodjes? Drank? Babyvoeding? Een Ray-Ban?

Crawford Deur B.V. gaf vijfentwintig jaar lang boekjes uit met verhalen over deuren. Deze boekjes werden elk jaar in de maand december als nieuwjaarsgeschenk naar relaties gezonden met titels als *De Andere Deur* (1979), *De Tweede Deur* (1980), *De Derde Deur* (1981) en zo verder tot en met *De Vijfentwintigste Deur* (2003). Elk boekje bevatte vier verhalen (soms vijf) van Nederlandse schrijvers die met elkaar de merkwaardige eigenschap gemeen hadden dat ze graag over deuren schreven.

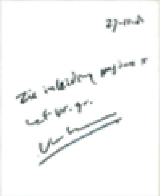
Hoe kwam Crawford Deur B.V. toch aan al die 'te goeder naam en faam bekend staande vaderlandse auteurs' met een voorliefde voor het thema 'deur'? Op die vraag gaf samensteller Eugène van Herpen van reclamebureau NPP (Nederlandse Periodieke Pers) antwoord in zijn voorwoord bij *De Derde Deur* (1981): 'Je pakt *Aarts' Letterkundige Almanak*, selekteert een aantal auteurs en vraagt hèn over deuren te schrijven.' Zo simpel is het.

De deur is trouwens een universeel literair thema. Nicolaas Portier stelde dat als eerste vast in een baanbrekend essay waarin hij de Nederlandse romans *De klop op de deur* (1930) van Ina Boudier-Bakker en *De draaideur* (1979) van Patrizio Canaponi vergeleek met *La porte étroite* (1909) van André Gide en *The Doors of Perception* (1954) van Aldous Huxley. Ook wees hij op raadselachtige overeenkomsten in de toneelstukken *Huis clos* (1945) van Jean-Paul Sartre en *Deuren* (1977) van J. Bernlef.

Onwillekeurig moeten wij in dit verband natuurlijk ook denken aan de romans *De deuren draaien* (1933) van Martin Redeke, *De deur op een kier* (1958) van Max Dendermonde en *De draaideur* (1985) van Maria Oomkens, aan de toneelstukken *Een deur moet open zijn of dicht* (1848) van Alfred de Musset, *Niemand de deur uit* (1962) van Yvonne Keuls en *De deur stond open* (1974) van Judith Herzberg, aan *De deur op een kier* (1981), de levensherinneringen van Freek van Leeuwen, en aan de dichtbundels *De deur op het haakje* (1943) van Gerard den Brabander, *De deur* (1972) van Bert Schierbeek en *De deur op een kier* (1993) van Frits Deubel. En ten slotte aan *De laatste deur* (1983) van Jeroen Brouwers. *De laatste deur* (1997) van Ruud Ohlenschlager en *De laatste deur* (2007) van Victor Vroomkoning.

Aan *De Derde Deur* van Crawford Deur B.V. droeg Remco Campert het verhaal 'Existentialist' bij. De jonge en veelbelovende dichter Alfred Hast speelt de hoofdrol. Alfred Hast is, zoals wij, de liefhebbers van Campert, allemaal weten, de hoofdfiguur uit 'Alle dagen feest' en vele andere verhalen.

In 'Alle dagen feest' reist Alfred Hast (Remco Campert) naar Parijs, waar hij logeert bij zijn vriend Snoekie Pantalon (Rudy Kousbroek). Maar eerst bezoekt hij Otto Ombach (Simon Vinkenoog) in het kantoor van een wereldorganisatie, waar deze zijn brood verdient op een afdeling met de naam PRODOCO (Propaganda-Documentation-Invitation to Cocktailparties-Fornication and Other Intimate Relations-Nr. 75934).



boven **Opdracht van Eugène van Herpen d.d. 37 november 1981 in *De Derde Deur* (1981): 'Zie inleiding pagina 5 / met vr. gr. /Van Herpen'.**

De Derde Deur. Vijf nieuwe verhalen van Bertus Aafjes, Remco Campert, Louis Ferron, Jan Willem Holsbergen, Laurie Langenbach. [Samengesteld door Eugène van Herpen. Heerhugowaard: Crawford Deur B.V., 1981]. Illustraties bij 'Deurpost' zijn afkomstig uit de Collectie C.J. Aarts, Amsterdam.

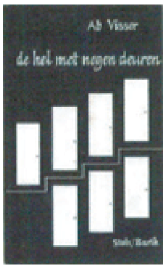
'Ze verlieten het gebouw door een raam, omdat in de draaideur zes

bebrilde vrouwen uit India vastgekneld zaten.'

Georges Simenon, *De deur*. Utrecht; A.W. Bruna & Zoon, [1962]. (Zwarte Beertjes 570). Omslag: Dick Bruna, - Oorspronkelijke titel: *La porte*.

Dit is Campert op zijn best: altijd kiest hij de juiste deur, ook al is dat soms een raam. Hij is de absolute grootmeester van het genre. Als je er over nadenkt is het verwonderlijk dat Crawford Deur B.V. de Auteur van de Deur pas voor haar derde uitgave uitnodigde. Het is natuurlijk ook mogelijk dat Campert wel degelijk voor de eerste uitgave was gevraagd, maar een paar jaar nodig had om 'Existentialist' uit zijn schrijfmachine te rammelen. Het was het wachten waard.

Max Dendermonde. *De deur op een kier*. [Tweede druk]. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij, 1961, (Salamander 123). Omslag: Hans Bishoff.



Ab Visser, *De hel met negen deuren*. 's-Gravenhage; A.A.M. Stols/ J.-P. Barth, [1962]. Ontwerp stofomslag: Th. de Haan.

'Misprijzend kijkt Alfred Hast naar de eerste regels van het gedicht dat hij gisterenmiddag is begonnen. Zijn nieuwe vriendin had hem een cadeautje gebracht, een tekening van twee gelieven in bed, of beter gezegd, op bed. De gelieven liggen in elkaars armen, de man houdt zijn hand op het smalle gedeelte van de rug van de vrouw die glimlacht, haar ogen gesloten. Zijn hoofd ligt half verborgen onder het hare. Een stoel met kleren erover, opzij een deel van een tafelblad met een paar kopjes erop, bijna direct achter de stoel een **deur** die op een kier staat.'

Gerrit Komrij, *Daar is het gat van de deur*. Kritieken en essays. [Amsterdam: De Arbeiderspers, 1974] (Synopsis). Grafische vormgeving: Alje Olthof.

Jeroen Brouwers, *De laatste deur.* Essays over zelf-moord in de Nederlandstalige letteren. [Amsterdam: De Arbeiderspers, 1983]. (Synopsis). Omslagontwerp: Alje Olthof.

Voilà, aan de belangrijkste voorwaarde van Crawford Deur B.V. is voldaan. De eerste deur staat op een kier. Wij, de doorgewinterde liefhebbers van Camperts verhalen, weten nu al waar dit verhaal heen gaat.

‘'Hoe kom je eraan?’
‘Die had ik nog.’
Dat was natuurlijk geen antwoord. Maar hij onderdrukte zijn neiging om haar verder uit te vragen en even later lagen ze ook op bed, bewegende modellen voor een zelf-de soort tekening. Alleen was de **deur** van Alfreds kamer dicht - op slot zelfs.’

De eigen deur moest dicht. Net als de kamerdeur van zijn vorige vriendin. ‘Ook daar waren andere bewoners geweest en moest de **deur** op slot.’ Kennelijk betaalde Crawford Deur B.V. per deur. Dat kwam Alfred Hast goed uit. Nadat zijn nieuwe vriendin het bed en de kamer had verlaten, hem achterlatend met de tekening, begon hij aan een gedicht waarvan de titel luidde ‘Andere **deuren**, andere kamers’. Bingo! De kassa rinkelde, Het verhaal komt nu lekker op stoom. Alfred Hast delft het onderspit in een kroeggevecht. ‘Ik zal een zonnebril op moeten als ik de straat op ga.’ ‘Existentialist,’ grinnikt de vriendin van het heden. Campert gaat zo op in zijn beschrijving van het artiestencafé dat hij bijna vijf bladzijden lang talrijke kansen om een deur te openen of te sluiten laat schieten. Weer thuis...

‘Er wordt geklopt.
“Ogenblik,” roept Alfred. Hij schiet zijn broek aan, draait de sleutel om en opent de **deur** half.
“Post,” zegt een medebewoner en geeft hem een brief. “Jezus, wat zie jij eruit!”
Even begrijpt Alfred niet wat hij bedoelt.
“Gevochten,” zegt hij dan.
“Met wie? Waar?” wil de ander weten.

“Vertel ik je straks wel,” zegt Alfred en sluit de **deur** weer.’

Mooi, Dat tikt lekker aan. Dat zijn weer twee deuren. Al blijft het jammer dat Alfreds medebewoner als hij hem aan de deur die brief overhandigt niet zegt: ‘Deurpost’.

Campert gaat nu helemaal los. De volgende deur moet hem een extra bonus hebben opgeleverd.

‘In grote opwinding leest Alfred de brief verscheidene malen over. Met zijn vrienden heeft hij gepubliceerd in zelf vervaardigde gestencilde blaadjes, maar dit is de eerste keer dat een *officieel* tijdschrift hem om een bijdrage verzoekt. De **deur** naar de toekomst staat wijd open.’

Het gevecht in het café had eruit bestaan dat twee mannen Alfred Hast voor ‘vieze baardaap’ en ‘vuile existentialist’ hadden uitgemaakt en daarbij een vuist in Alfreds gezicht hadden geplant. ‘Toen werkten onder groot kabaal de obers en een paar van de vaste klanten de twee vreemdelingen de **cafédeur** uit.’ Het gevecht mocht Alfred Hast een blauw oog hebben bezorgd, voor Remco Campert telde vooral die cafédeur.

‘“Zie ik je nog 's?” vraagt hij.

“Vast wel.”

Hij opent de **deur** voor haar.

“Heb je die altijd op slot of mocht niemand me zien?” vraagt ze.

“Gewoonte,” antwoordt hij.’

Ai! Dat was een gemist schot voor open doel. ‘Heb je die deur altijd op slot’ zou even goed zijn geweest en beter betaald.

‘Een belachelijke gewoonte, vindt hij nu ze weg is. Voortaan blijft die **deur** open.’

Dat is de ware geest, Remco..., eh... Alfred. Zo lezen we je graag.

‘Voor zijn nieuwe vriendin komt (of is ze ook alweer een oude?), is Alfred Hast, zonnebril op, het huis uit. Hij prikt een briefje op de **buitendeur** (“Ben even weg”) en haast zich naar het café waar zijn vrienden al aanwezig zijn.’

Elf deuren op tien bladzijden, Crawford Deur B.V. kon tevreden zijn. Weer een bewijs hoe effectief Remco Campert schrijft. Verscheen het verhaal ‘Existentialist’ uit De *Derde Deur* (1981) ooit in een reguliere Campert-bundel? Gelukkig wel, want het zou jammer geweest zijn als dit Gouden Deur-waardig verhaal verloren was geraakt, ‘Existentialist’ verscheen opnieuw in *Graag gedaan* (1990), in *Campert Compleet Vervolg* (1991) en vermoedelijk ook in *Vete kleintjes* (1994). Die laatste bundel heb ik niet, maar daarentegen ben ik wel de trotse bezitter van de vroegste publicatie van ‘Existentialist’ in het relatiegeschenk *De Derde Deur,* dat mij op 17 november 1981 door die snelle jongen van reclamebureau NPP uit dankbaarheid per post was toegestuurd.

Graag gedaan, Eugène.

Storm over Neerbosch
Johannes van 't Lindenhout en zijn *Weezen Almanak*
Peter Altena

Een aantal Weezen *Almanakken*. Tenzij anders vermeld zijn de afbeeldingen bij dit artikel afkomstig uit het foto-archief van het Van 't Lindenhoutmuseum in Nijmegen. Met dank aan conservator Anne-Marie Jansen.

In de laatste dagen van 1901 keek Johannes van 't Lindenhout (1836-1918), stichter van de befaamde Weesinrichting in Neerbosch, terug op de voorbije tijd. Dat deed hij in een bijdrage aan de *Weezen Almanak voor het jaar 1902*. Die almanak was intussen toe aan zijn 31ste jaargang en de uitgave ervan geschiedde 'ten voordeele der Weesinrichting'. In de talrijke stukken die Van 't Lindenhout over 'zijn' weeshuis schreef - behalve in de almanakken ook in weekbladen voor het gezin, voor de jeugd, voor de christelijke filantropie -, riep hij herhaaldelijk de beginjaren in herinnering. Geïnspireerd door de idealen van het Réveil en gehard door zware jaren als colporteur van protestants-christelijke lectuur was hij naar eigen zeggen vrijwel zonder geld gestart met de opvang van weeskinderen - eerst in 1863, 'te Nijmegen in de Brouwerstraat en sedert 1866 in de nieuw gebouwde weeshuizen te Neerbosch'. Hij was daarbij steeds afhankelijk van de gulle gaven van sympathisanten, lezers van de almanak bijvoorbeeld.

Mosterdzaadje

Ook in 1901, in de almanak voor het volgende jaar, blikte hij terug; 'Hoe klein was het begin, toen in 1863 het werk onder de leiding Gods werd aangevangen. Wie had durven voorspellen dat uit dit kleine mosterdzaad een boom zou groeien, waarvan de takken en takjes zich tot in het Westen van Amerika, Zuid-Afrika en zelfs tot in China zouden uitbreiden.'[1] Hij vergeleek het verleden met het heden en ontleende daaraan hoop voor de toekomst. Het ideaal van de opvang van wezen was ook buiten Europa aangeslagen en Van 't Lindenhout zag een verband tussen zijn initiatief in 1863 en de overzeese filantropie.

Een van de belangrijkste steunpilaren van de weesinrichting Neerbosch was de drukkerij, die in 1901 een batig saldo kende van ruim *f* 13.000. De uitgave van almanakken, weekbladen, zangbundels, boeken was uiterst profijtelijk en met de aanzienlijke winsten uit de verkoop werd het goede werk gesteund. Van 't Lindenhout zag de drukkerij niet alleen als een inkomstenbron, maar ook als een leerschool voor

weesjongens en als een belangrijk hulpmiddel bij kerstening en het opwekken van liefdadigheid.

In de almanakken werd jaarlijks opgave gedaan van de winsten die door de drukkerij behaald werden, maar ook waren er ieder jaar naamlijsten van jongens die werkzaam waren in de drukkerij als letterzetter, drukker en boekbinder. De weesinrichting leidde jongens en meisjes op voor de maatschappij, door leerjaren ‘onder leiding’ in de verzorging, de bakkerij, de smederij en de drukkerij. Wie zijn leertijd voltooid had, mocht afzwaaien en kreeg een volle gereedschapskist mee voor de uitoefening van het geleerde ambacht.

Johannes van 't Lindenhout rond 1900.

Van 't Lindenhout, die Amerika bezocht had en daar onder de invloed van het moderne leven geraakt was, stemde niet in met de anti-revolutionaire christelijke kritiek op de pers, zoals die in de dagen van Isaäc da Costa geformuleerd was. Hij zag juist geweldige mogelijkheden.[2] In 1894 zong hij de lof van de pers en gebruikte daarvoor zijn geliefde stijlmiddel, de retorische vraag: ‘Wie zal den machtigen invloed ontkennen, welke de drukpers reeds dadelijk na de uitvinding in hare eerste

primitieve toepassing, in de dagen der Hervorming, maar vooral ook in onze eeuw, op ons volksleven, ja op het bestaan en de ontwikkeling aller beschaafde volkeren, heeft uitgeoefend?'[3]

In zijn ogen liep er een rechte lijn van de Reformatie naar de protestantse beschaving van zijn eigen tijd. Dankzij de verspreiding van Gods woord in almanakken, zangbundels en tijdschriften konden tot voor kort onbereikbare lezers zich christelijk beschaven. De drukkerij van de weesinrichting verspreidde 'goede en goedkoope lectuur onder ons volk' en tegelijk werd in de veelal door Van 't Lindenhout geschreven stukken bekendheid gegeven 'aan den arbeid onder de weezen'. Ontroerende verhalen over weeskinderen die in Neerbosch van de verdoemenis gered werden, openden de beurzen en zorgden voor reusachtige giften, die uiteindelijk ten goede kwamen aan de weeskinderen.

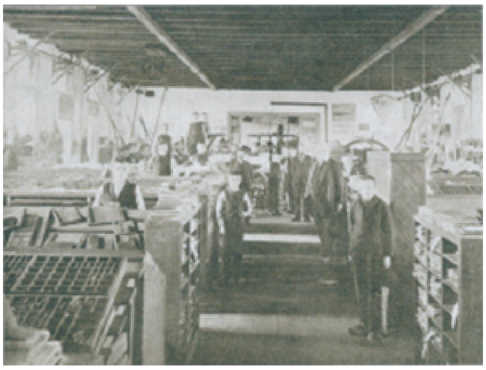
Die giften werden in de almanak en in *Het Oosten. Weekblad gewijd aan de Christelijke Philanthropie* gememoreerd, om de gulle gevers te danken en anderen aan te sporen tot navolging. De almanak vermeldde bijvoorbeeld de 122 metworsten die in 1874 vanuit Varsseveld naar Neerbosch kwamen en die vele jaren bleven komen, ook vanuit Dinxperlo. In 1901 heette het in verheven bewoordingen: 'De pers is het middel bij uitnemendheid om tot velen te spreken en de nooden en behoeften van de hulpbehoevenden bekend te maken.'[4]

Stormschade

Met zijn terugblik op 1863 probeerde Van 't Lindenhout de lezers aan te steken met zijn pioniersgeest. Het liefst zag de oude directeur zichzelf nog steeds als de ziekelijke bijbelcolporteur uit Beuningen, die vele jaren geleden onder onmogelijke omstandigheden een weeshuis was begonnen. Met de verwijzing naar 1863, in zijn geschriften een mantra, hoopte hij lezers ervan te overtuigen dat ieder mens het verschil kon maken.

In het steeds maar weer ter sprake brengen van het moeizame begin schuilt ongetwijfeld een element van zelfgenoegzaamheid: Van 't Lindenhout was klein begonnen, 'met Gods hulp' haastte hij zich te zeggen, en bijna veertig jaar later was er iets groots tot stand gekomen. Zijn bescheidenheid vertoont af en toe kenmerken van zelfvernedering en ootmoed, die de verdenking van onbescheidenheid wekken.

Sinds een aantal jaren zat er echter een kink in de kabel. In 1901 schrijft Van 't Lindenhout over 'moeielijke dagen' die 'over ons heengegaan' zijn: 'Sedert 8 jaren is de eene storm na den anderen opgestoken, en ware het niet dat de Heer zelf dezen boom geplant had, reeds lang zou zijn plaats niet meer zijn gevonden'. In 1894, in de almanak voor het jaar 1895, is voor het eerst sprake van een 'storm over Neerbosch'. Die storm, in de almanak betiteld als aanval en laster, was het gevolg van beschuldigingen van kindermishandeling en verwaarlozing door 'weesvader' Van 't Lindenhout. Het onderzoek naar die beschuldigingen zou een jaar duren en hoewel het eindrapport hem op belangrijke punten vrijpleitte, bleef er gedurende het onderzoek en ook nadien een kwalijke geur hangen rond de weesinrichting en haar directeur.



Drukkerij en letterij in de jaren negentig van de negentiende eeuw. Van 't Lindenhout, vaag zichtbaar, staat rechts van het midden.

De drukkerij van Neerbosch aan het einde van de negentiende eeuw

Ed. Gerdes, *Reislectuur*. Een oudere uitgave van Neerbosch uit 1870.
Neerbosch drukte ook een jaarlijkse kalender, zoals dit fraaie exemplaar voor 1907. Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.
Op Neerbosch werden ook jeugdboeken gedrukt als *Mina's Lieveling* (1882) van Eduard Gerdes.

In de *Weezen Almanak voor 1895* wordt de ‘stormschade’ voor de weeskinderen, de weesinrichting en de

almanak soms suggestief, dan weer nauwkeurig in beeld gebracht. Over de terugloop aan giften, in geld en natura, zwijgt het jaaroverzicht. Veel preciezer is het aantal van ‘32 kinderen’ die door familieleden ‘ter oorzake van de laster’ teruggehaald zijn. Over die kinderen wordt opgemerkt: ‘Onder dezen zijn er, die nu bedelende langs de straten loopen en, indien ze op Neerbosch waren gebleven, zeker tot nuttige leden der maatschappij waren gevormd geworden.’[5]

Voor Van 't Lindenhout had de tegenstelling tussen goed en kwaad weinig aan duidelijkheid verloren: wie hem belasterde, belasterde Neerbosch en dat ging dan weer ten koste van weerloze en kansarme kinderen. De door de drukkerij van de weesinrichting uitgegeven weekbladen ervoeren de gevolgen van de negatieve publiciteit. Het regende opzeggingen en heel wat exemplaren van de *Weezen Almanak* bleven onverkocht. De kroniekschrijver noteert dat die exemplaren gratis werden uitgedeeld op zondagscholen. Ongetwijfeld zal het batig saldo van de drukkerij in dat en volgende jaren geringer zijn geweest.

Wezenwerk

De terugval in de verkoop na de beschuldigingen in 1893 is als het ware een inversie van het succesverhaal dat de *Weezen Almanak* gedurende de eerste twintig jaar van zijn bestaan had gekend. Het vertrouwen en het geloof in de voortreffelijkheid van Neerbosch zorgden er aanvankelijk voor dat de oplagen explosief toenamen. De almanakken waren niet aan te slepen, maar met het wegvallen van dat vertrouwen en dat geloof viel de bodem onder het succes vandaan.

In 1871 was de eerste almanak, de *Weezen Almanak voor het jaar 1872*, uitgebracht door de drukkerij. De oplage was 5100 exemplaren. Drie jaar later, in 1874, kon de drukkerij beschikken over een snelpers en de oplage voor de almanak voor 1875 bedroeg 17.000. Van 't Lindenhout liet weten dat het ‘jaarboekje ... door de weezen die het letterzetten, drukken en binden leeren, zelf is bewerkt’.[6] Hij zei er niet bij dat hijzelf verantwoordelijk was voor de inhoud, maar de almanak ademde alom de geest van de weesvader en op tal van plaatsen viel zijn naam. Ten overvloede berichtte Van 't Lindenhout dat de baten van de uitgave goed werden besteed, dit jaar aan ‘het meublement en de verdere benoodigdheden van de nieuwe woning, waar zieke en zwakke weezen worden verzorgd’. Door zo open te zijn over de bestemming van de opbrengsten maakte hij voor kopers van de almanak en andere begunstigers de nood van Neerbosch tastbaar.

De *Weezen Almanak* was een succes omdat het werk van wezen was en omdat het voor lezers duidelijk was waaraan de zo opgebrachte gelden werden besteed. Een derde succesfactor was het succes zelf: van jaar tot jaar groeide de oplage van de almanak en vol trots zong Van 't Lindenhout het hallelujah van zijn reusachtige verkoopcijfers. Er was nog een vierde succesfactor en dat was de formule van ‘collectieve colportage’. Van 't Lindenhout maakte er geen geheim van dat hij voor de verspreiding van zijn almanakken afhankelijk was van vrijwilligers: ‘Wie wil ons hier een handje helpen?’[7] De groeiende oplage van de almanak was daarmee ook de verdienste van lezers die hielpen bij de verspreiding en anderen tot aankoop

verleidden. De drukkerij verspreidde later bestelformulieren die door aantrekkelijke kortingen aanmoedigden om de almanak in grote aantallen aan te schaffen.

De *Weezen Almanak* bereikte in 1878 een oplage van 45.000. Dat aantal werd daarna niet meer gehaald, maar wel benaderd: in 1886 kende de almanak nog altijd een oplage van 40.000. Daarna werd het wel minder, maar in 1891 bedroeg de oplage nog altijd 23.000. Na het schandaal zou deze dramatisch kelderen en was het niet langer opportuun om in de almanak te schermen met aantallen. In 1901 was het oplagecijfer dermate geslonken dat het tijd was voor een tussenbalans: ‘De tijd is voor de almanakken niet gunstiger geworden. Scheurkalenders, wandkalenders en allerlei zak- en jaarboekjes hebben de almanakken verdrongen.’[8] Dat was een troostrijke gedachte, het wanfortuin lag dus niet alleen aan de ‘storm over Neerbosch’.

Na 1894 deed Van 't Lindenhout onophoudelijk pogingen om het vertrouwen terug te winnen, terug grijpend op de middelen die hem vroeger succes hadden gebracht. Getuige de lijsten van giften en de saldi van de drukkerij slaagde hij daar goed in. De drukkerij kreeg naast de almanak nieuwe blikvangers, zoals de door C.S. Adama van Scheltema uitgebrachte liedbundels en de kinderboeken van Eduard Gerdes. De storm over Neerbosch had de oplage van de almanak tot bescheidener proporties teruggebracht, maar volgens Van 't Lindenhout stond God aan het roer van ‘ons scheepje’ met arme weeskinderen en bewaarde Hij ‘ons voor schipbreuk’. In zijn almanakken keek Van 't Lindenhout terug op de afgelegde weg en hij zag dat het uiteindelijk goed kwam.

Na zijn overlijden in 1918 werd de fakkel overgenomen, de leiding van Neerbosch kwam in handen van dominees. De almanak hield repertoire tot 1943, de vormgeving paste zich voorzichtig aan en het waren de weeskinderen zelf die in de almanak een stem kregen. In 1934 toont de folder voor de almanak een paar stoere jongens, aan wie het volgende in de mond gelegd wordt: ‘Wij, weesjongens van Neerbosch, hebben ons best gedaan de *Weezenalmanak* zoo mooi mogelijk te drukken.[9]

In het Van 't Lindenhoutmuseum, Scherpenkampweg 58 in Nijmegen is de komende maanden een tentoonstelling te zien onder de titel: *Druk geweest in Neerbosch. Een eeuw drukken en uitgeven in de weesinrichting (1870-1965)*. Die tentoonstelling wordt begeleid door een gelijknamig, rijk geïllustreerd boekje, geschreven door Marga Altena, Peter Altena en Henk Rullmann. Het Van 't Lindenhoutmuseum is iedere woensdag geopend en de eerste zondag van de maand. Een eerste indruk biedt de website www.vantlindenhoutmuseum.nl.

Eindnoten:

1 J. van 't Lindenhout, ‘Verslag van den Weezenarbeid te Neerbosch over het jaar 1901/1902’, *Weezen Almanak voor het jaar 1902*, 31 (1901), p. 70. Hierna verwijs ik naar de *Weezen Almanak* met *WA*.

2 In Amerika zocht hij ook naar mogelijkheden om weesjongens na hun opleiding te plaatsen. In Nederland was het gemakkelijk om voor weesmeisjes emplooi te vinden, voor jongens lag dat moeilijker. In Amerika zamelde Van 't Lindenhout ook geld in voor Neerbosch.

3 *Catalogus van de uitgaven der Weesinrichting te Neerbosch*. Uitgever P.J. Milborn te Nijmegen, voorwoord door Van 't Lindenhout, Neerbosch 1894.

4 ‘Waar en hoe wordt de Weezen-almanak vervaardigd’, *WA voor 1902*, 31 (1901), p. 90.

5 ‘Verslag van den Weezenarbeid over 1893/1894’, *WA voor 1895*, 24 (1894), p. 70.
6 *WA voor 1875*, 4 (1874). ongepagineerd voorwoord.
7 Ibidem.
8 *WA voor 1902*, 31 (1901), p. 90.
9 Folder *Weezenalmanak* 1934, UB Amsterdam, PPA 499:3.

De Geheimen van de Weesinrichting Neerbosch
Of de ontmaskerde Weesvader
Joost Rosendaal

De Haagse uitgever W.R. Stuffers plaatste in het *Rotterdamsch Nieuwsblad* van 16 februari 1894 een advertentie voor ‘solide colporteurs’ die het ‘sensatiewerk’ met bovenstaande titel aan de man wilden brengen. De publicatie zou in twintig wekelijkse afleveringen verschijnen en voor vier cent per nummer te koop zijn.[1] De sensationele roman van ruim vierhonderd pagina's zou volgens het titelblad van een der weinige bewaarde exemplaren - een oplage van 20.000 hebben gehad.[2] Dat cijfer was een verkooptruc en verdient de nodige scepsis. Niettemin gaat het hier om een opmerkelijke publicatie over een affaire die rond 1894 in de pers werd uitgemeten: de beschuldigingen aan het adres van Johannes van 't Lindenhout, directeur van Neerlands grootste weesinrichting Neerbosch bij Nijmegen. Wat zijn de achtergronden van *Meerbosch*? Waarover gaat het? En wie is de schrijver?

Onthullingen

Neerbosch werd in 1863 opgericht door de protestant-christelijke evangelist Van 't Lindenhout, die zijn inspiratie ontleende aan de Réveilbeweging. Met giften van geloofsgenoten ving hij ouderloze kinderen op en probeerde hun een opleiding en een toekomst te geven. Aanvankelijk was de weesinrichting gevestigd in de benedenstad van Nijmegen, maar dat onderkomen was weldra te klein. Op een geschonken terrein in het nabijgelegen dorp Neerbosch bouwde Van 't Lindenhout een nieuw opvangtehuis, dat vanaf 1867 in rap tempo groeide. Rond 1890 verbleven er zo'n 1100 kinderen uit heel Nederland, zowel jongens als meisjes. De giften bleven binnenstromen en ook leden van het koninklijk huis lieten zich niet onbetuigd. ‘Neerbosch’ was een toonbeeld van charitatieve zorg in protestants-christelijk Nederland.[3]

In juni 1893 verscheen echter een pamflet van Amos Johannes van Houten, kortstondig onderwijzer in Neerbosch, en Gerrit van Deth, een zeekapitein wiens kinderen na het overlijden van hun moeder waren toevertrouwd aan de weesinrichting. De wijdlopige titel was *De weesvader Van 't Lindenhout ontmaskerd, of onthullingen over de Weesinrichting te Neerbosch*. Het was een litanie van klachten over zelfverrijking door de directeur, slechte hygiëne, belabberd onderwijs, fysieke mishandeling en seksueel misbruik. Aanvankelijk werd het pamflet kritisch besproken in de landelijke pers, maar al gauw kwam de Amsterdamse *Ochtendbode* met nieuwe beschuldigingen, die door *De Telegraaf* en het *Algemeen Handelsblad* werden overgenomen.[4] Een jaar lang zorgde de zaak Neerbosch voor vette krantenkoppen, meer brochures, onthullingen, tegenverklaringen, onderzoeken en rechtszaken. Het lezerspubliek was hongerig naar smeuïge verhalen over sneue wezen en de kranten kwamen daar graag aan tegemoet. Zelfs het onderzoek van een commissie van prominente politici, geleerden en deskundigen kon de gemoederen niet tot bedaren brengen.

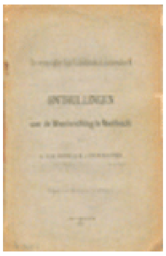
Niet alleen de kranten merkten dat de affaire Neerbosch een lucratieve aangelegenheid was. Ook Gerrit van Deth, de belangrijkste aanklager, genoot van de aandacht en verdiende er geld aan. Als een ware kruisvaarder trok hij door het land om tientallen drukbezochte lezingen te houden. Op 23 januari 1894 waren bij zo'n gelegenheid meer dan tweeduizend toehoorders aanwezig, zodat de politie haar handen vol had aan het bewaren van de orde.[5]

Prent van Johan Braakensiek in de *Amsterdammer* van 26 november 1893. Van 't Lindenhout en zijn vrouw zijn op bezoek bij koningin-regentes Emma en de jonge prinses Wilhelmina. Zij laten echter na wat zij volgens Braakensiek hadden moeten doen: vragen om een onderzoek van overheidswege naar de toestand op Neerbosch. Bijzondere Collecties UvA.

De publieke belangstelling inspireerde de Nederlandsche Tooneelisten, het Amsterdamse gezelschap van Charles de la Mar, tot het toneelstuk *De geheimen van de Weesinrichting Meerbosch, of de ontmaskerde Weesvader*. Het paste in het geëngageerde repertoire dat het gezelschap sinds enige jaren opbouwde met stukken als *Recht voor allen* van de Duitse links-liberaal Richard Grelling en een bewerking van een roman van Emile Zola. Niet alleen de naam van het toneelstuk verwees naar Neerbosch, de personages met namen als Van 't Lindenhof en Van Dath lieten weinig twijfel bestaan over de plaats van handeling. De acteur Jan Jacobus Ketting schreef het scenario. De première op 19 december 1893 in het Amsterdamse theater Tivoli kreeg in de pers een lauwe ontvangst. Het was onkies, zo was de teneur, om onbewezen feiten als waarheden te presenteren. Opvoeringen in Haarlem, Rotterdam en Den Haag volgden, maar het echte succes brak pas aan toen de burgemeester van Utrecht het stuk verbood. Begin maart

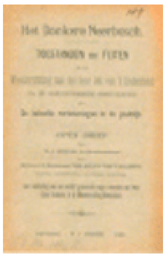
1894, twee weken nadat Stuffers met zijn *Meerbosch* op de markt kwam, werd het stuk voor de 81ste en laatste keer op de planken gebracht.[6]

Bertus, de freule en Marietje



G. van Deth en A.J. van Houten, *De weesvader van 't Lindenhout ontmaskerd of onthullingen over de Weesinrichting te Neerbosch*, Amsterdam, z.n., 1893. Bijzondere Collecties UvA.

De roman heeft een gecompliceerde plot met verschillende verhaallijnen. Anders dan in het toneelstuk heet de weesvader hier Van Lindenhof, zonder 't, terwijl Van Dath een minder prominente rol speelt. Moord en doodslag worden in de loop van het verhaal steeds pregnanter. Hoofdpersoon Bertus Jansen is met zijn zusjes Stientje en Betje in de weesinrichting terechtgekomen, waar hij regelmatig in botsing komt met het personeel. De daaruit voortvloeiende mishandelingen worden in den brede beschreven eenzame opsluiting in de kelder en, na een mislukte ontsnappingspoging, een publieke geseling van veertig zweepslagen die werden toegediend door Van Lindenhof zelf. Stientje gaat dood door de slechte behandeling van onder meer de inrichtingsarts. Bertus komt vrij dankzij zeebonk Van Dath, de voogd van de ‘simpele’ Piet Lubbers die eveneens in Meerbosch verblijft. Nadat de vader van Piet in Amerika is overleden, krijgt Van Dath de zorg voor diens kapitaal en diens zoon.



W.J. Ruijter, *Het donkere Neerbosch: toestanden en feiten in de weesinrichting von den heer Joh. van 't Lindenhout na de geruchtmakende onthullingen*, Amsterdam, W.J. Ruijter, 1895. Bijzondere Collecties UvA.

Een tweede verhaallijn gaat over de alleenstaande freule Paalman, die valt voor de christelijke idealen en de charmes van Van Lindenhof. Zij geeft de weesvader veel geld, raakt zwanger en bevalt van een onecht kind. De baby wordt ontvoerd en ondergebracht in Meerbosch door Annette Dribbel, een vroegere minnares van Van Lindenhof. Zij doet tegen betaling meer klusjes voor hem, zoals het leveren van weesmeisjes aan bordelen en het wegwerken van dode kinderen. Dribbel wordt vermoord door Jan de Zwart, de grootste schurk in het verhaal, die met papieren die hij bij haar heeft gevonden Van Lindenhof wil chanteren. Per ongeluk raken deze

stukken in handen van justitie, maar Van Lindenhof ontkomt aan vervolging omdat hij als een hoogstaand man wordt gezien.

Een beschermeling van de freule is Marietje Broers, dochter van een weduwe die vroeger voor haar heeft gewerkt. De adellijke dame wil Marietje een betere verzorging geven en betaalt haar opname in Meerbosch. In de wezeninrichting wordt Marietje echter het slachtoffer van de lusten van boekhouder Bloemenstein, aanrander van menig weesmeisje. Ook Van Lindenhof bezondigt zich daar regelmatig aan, tot woede van zijn vrouw die op haar beurt de meisjes mishandelt.

Vijf jaar later is Bertus Jansen voorzitter van de Sociaal-democratische Jongelingsvereniging 'Ons Recht'. Hij wil Marietje uit Meerbosch halen en de wantoestanden publiek maken. Hij weet Van Dath en de vroegere onderwijzer Schouten te bewegen een brochure te schrijven. Samen met de moeder van Marietje en drie medebestuurders van de jongelingsvereniging weet hij haar te bevrijden. Het lukt echter niet om Van Lindenhof aan te pakken - hij wordt beschermd door machtige vrienden, de rechter verdonkeremaant bewijsstukken, de onderzoekscommissie is partijdig en ook de pers keert zich uiteindelijk tegen Van Dath en durft Van Lindenhof niet meer aan te vallen. Alles belandt in de doofpot.

De roman heeft overeenkomsten met het toneelstuk - de vrijage van Van 't Lindenhof met een freule, Marietje Broers die na vijf jaar uit Meerbosch wordt gehaald, knecht Meelman die een positieve rol speelt -, maar anders dan het toneelstuk heeft de roman een socialistische inslag. Vermoedelijk was niet scenarioschrijver Ketting de auteur, maar uitgever Wijnandus Petrus Stuffers (1867-1942), zoon van een Delftse timmerman en in 1894 een ondernemende jongeman van 26 jaar. Als getuige bij het huwelijk van zijn broer, twee jaar eerder, noemde hij zich schrijver en een paar weken later, bij zijn eigen huwelijk, omschreef hij zichzelf als redacteur. Bij de geboorte van zijn kinderen presenteerde hij zich als handelsreiziger. Voor zover bekend is *De geheimen van de weesinrichting Meerbosch* de enige uitgave van de firma W.P. Stuffers.

De maatschappelijk bewogen Stuffers was lid van de SDAP, manifesteerde zich in 1903 als secretaris van de afdeling Den Haag I en werd aangesteld als administrateur van het Haagse partijblad *Vooruit*. In datzelfde jaar hervatte hij zijn uitgeverij onder de naam 'Gebroeders Stuffers'. Naast *De grote spoorwegstaking* van Henriëtte Roland Holst publiceerde hij werk van Jan Schaper, een van de SDAP-apostelen. Naast *Meerbosch* schreef Stuffers twee socialistische toneelstukken: *Jute, een dramatische schets uit de textielindustrie* en *Strijd, een dramatische schets uk het volk*. De opvoering van deze stukken in 1907 was geen succes. Korte tijd later ging zijn papierzaak failliet en emigreerde Stuffers naar Amerika, waar hij in 1942 in Chicago overleed.[7]

Zowel het toneelstuk als de roman getuigen van maatschappelijk engagement. Ze passen in de strijd die rond 1890 gevoerd werd voor betere levensomstandigheden en kinderrechten. De sociaaldemocraten volgden destijds nog de radicale koers van Domela Nieuwenhuis in hun politieke strijd. De romanschrijver was ervan overtuigd dat de gerechtigheid zou zegevieren, ondanks dat 'onze egoistische eeuw heeft vergeten dat de menschheid er is om de menschheid te beschermen en de rechten van de menschheid te verdedigen'.[8]

Eindnoten:

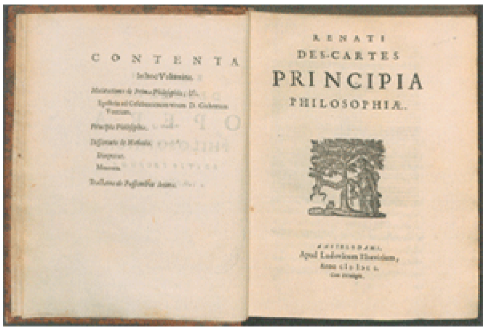
1 *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 16-2-1894.
2 Volgens Picarta bevindt het enige exemplaar in een publieke verzameling zich in de Gelderse Bibliotheek in Arnhem, signatuur 300 201 G 34.
3 Over Van 't Lindenhout en zijn weesinrichting zijn meerdere publicaties verschenen. Een aantal daarvan wordt besproken in Joost Rosendaal, *Johannes van 't Lindenhout, vader van 20.000 kinderen*, Nijmegen, Van 't Lindenhoutmuseum, 2013. Anton van Renssen promoveert in het najaar van 2015 op *Het wezendorp Neerbosch. De protestants-christelijke weesinrichting Neerbosch en haar stichter Johannes van 't Lindenhout* (1863-1903).
4 *De Telegraaf*, 11-6-1893 en *Algemeen Handelsblad*, 13-6-1394.
5 *De Tijd. Godsdienstig-staatkundig dagblad*, 24-1-1894; het *Rotterdamsch Nieuwsblad* van 24-1-1894 schat het aantal bezoekers op vierduizend.
6 *Algemeen Handelsblad*, 19-12-1893; *Her Nieuws van den Dag*, 10-11-1893; *Algemeen Handelsblad*, 4-3-1893).
7 *Het volk*. Dagblad voor de arbeiderspartij, 19-3/14-9-1903 en 27-1/3-3-1907; *De Gooi- en Eemlander*, 25-4-1908; *Nieuwe Tilburgsche Courant*, 14-8-1910; www.findagrave.com., geraadpleegd 27-7-2015.
8 *De geheimen van de weesinrichting Meerbosch of de ontmaskerde weesvader*. Den Haag, W.P. Stuffers, 1893, p. 412.

Oude drukken in een digitale uitgeverij
De Elsevier Heritage Collection in Amsterdam
Sjors de Heuvel

linkerpagina De Elzeviriana-collectie in 1973. Tenzij anders vermeld zijn de afbeeldingen bij dit artikel afkomstig van RELX Group / Elsevier Heritage Collection.

In de Amsterdamse vergaderzaal van het Brits-Nederlandse uitgeversconcern RELX Group, voorheen Reed Elsevier, bevindt zich een collectie van ongeveer 2000 werken uit het fonds van de oude Elzeviers.[1] De leden van deze zeventiende-eeuwse familie werden beroemd als universiteitsdrukkers in Leiden en uitgevers van belangrijke wetenschappers als Galileo Galilei, René Descartes en Christiaan Huygens. Het moderne concern, opgericht in 1880, heeft afgezien van de naam en het drukkersmerk niets met de vroegere uitgeversfamilie gemeen. Deze illustere dynastie kwam met het sterven van Abraham Elzevier al in 1712 ten einde.

Vignet van Elsevier, ontkend aan Elzevier.



René Descartes, *Principia philosophiae*, Amsterdam, Lodewijk Elzevier, 1650.

Boeken in de kelder

De faam van het oude huis Elzevier was voor algemeen directeur R.E.M. 'Dolf' van den Brink (1919-1997) in de late jaren zestig aanleiding om een collectie Elzeviriana bijeen te brengen - wellicht een van de laatste ter wereld, althans in privébezit.[2] Decennialang werden bijzondere exemplaren aan deze bibliotheek toegevoegd, maar ze raakte enigszins in vergetelheid na 2004, toen Elsevier verhuisde naar het huidige kantoor aan de Radarweg in Amsterdam. De boeken lagen opgeslagen in de kelder, totdat historica Anna Frank-Van Westrienen en ouddirecteur Otto ter Haar aan de bel trokken.[3]

In 2011 werd de collectie Elzeviriana omgedoopt tot de Elsevier Heritage Collection - hierna aangeduid als EHC - en in oude glorie hersteld. Sindsdien staat zij ter beschikking van onderzoekers en andere geïnteresseerden. In 2014 werden alle titels

uit de EHC toegevoegd aan de *Short-Title Catalogue Netherlands* (STCN), het kennissysteem van de Koninklijke Bibliotheek waarin alle tot 1800 in Nederland gedrukte edities worden beschreven.[4] Het is al enige tijd bekend dat er veel meer Elzevier-uitgaven bestaan dan de ruim 2000 titels die de Belgische diplomaat Alphonse Willems (1839-1912) in zijn standaardwerk *Les Elzevier: Histoire et Annales Typographiques* (1880) heeft beschreven; om precies te zijn, het zijn er meer dan tweemaal zoveel.[5] We hadden echter niet verwacht dat de beschrijving van de EHC zo'n honderd titels aan het Elzevier-corpus zou toevoegen.

Niet alle ‘unica’ uit de EHC zijn even interessant - vele zijn slechts variaties op bekende drukken -, maar ze laten wel zien hoe omvangrijk het oeuvre van de Elzeviers is. Ze maken tevens duidelijk dat de STCN nog lang niet voltooid is. Dit artikel neemt u in vogelvlucht mee langs de geschiedenis van Elsevier, om vervolgens de totstandkoming van de EHC en enkele van haar hoogtepunten te beschrijven.

Met een -z en met een -s

Toen hij in 1880 zijn nieuwe uitgeverij naar de Elzeviers vernoemde, moet de Rotterdamse boekhandelaar Jacobus George Robbers (1838-1925) met trots hebben teruggekeken op de Gouden Eeuw. Zoals een tijdgenoot van hem dat sentiment omschreef in *De Boekenwereld* (1897): ‘[D]e roem, die onze drukkerijen verkregen hadden, was verdiend en rechtmatig. Wij behoeven de namen van Elsevier, Blaeu en Wetstein slechts te noemen, om ons dadelijk alles voor den geest te brengen, wat in de beoefening der drukkunst netheid, nauwkeurigheid en goede uitvoering kan genoemd worden. Nog zijn de voortbrengselen hunner persen, in weerwil van de vorderingen, welke de kunst vooral in onzen tijd gemaakt heeft, beroemd en gezocht. Nog wordt daarop gewezen als op modellen, die al de vereischten van uitstekende drukwerken bezitten, en die door verzamelaars met gretigheid worden gezocht en meermalen met hooge prijzen betaald.[6]

In de ogen van veel negentiende-eeuwers waren de uitgevers-drukkers van het huis Elzevier (1580-1712) de beste boekhandelaren die Nederland ooit had gekend. Lodewijk Elzevier, een protestantse vluchteling uit de Zuidelijke Nederlanden, streek omstreeks 1580 in Leiden neer en stichtte daar een boekhandel-uitgeverij. Omdat

hij zelf geen drukpers bezat, besteedde hij zijn drukwerk uit aan drukkers in Leiden en elders.[7] Pas Lodewijks kleinzoon Isaäc, evenals zijn ouders werkzaam in het familiebedrijf, kocht de eerste pers van de Elzeviers. Dankzij de reputatie die de familie had opgebouwd in de academische wereld werd Isaäc in 1620 benoemd tot drukker van de Leidse universiteit, waar befaamde hoogleraren als Daniël Heinsius en Gerardus Vossius doceerden. Hiermee verwierf de familie het exclusieve recht om de werken van professoren en studenten uit te geven.

Bonaventura en Abraham Elzevier, Isaäcs opvolgers, zetten de traditie voort met voornamelijk wetenschappelijke boeken in het Latijn, de *lingua franca* van de wetenschap. Later maakten zij ook (illegaal gedrukte) titels voor de Franstalige markt, waaronder toneelstukken van Molière en de gebroeders Corneille. Pas echt beroemd werden de Elzeviers als drukkers van Galileo Galilei's baanbrekende *Discorsi e dimostrazioni matematiche* (1638). In Amsterdam waren Lodewijk (III) en Daniël Elzevier actief als uitgevers van vooraanstaande filosofen als René Descartes. Het familiebedrijf kwam in 1712 aan zijn einde met de dood van Abraham (II) Elzevier, die het Leidse stadsbestuur verkoos boven de drukkerij en geen erfgenamen had.[8]

Al tijdens hun leven werden de Elzeviers geroemd om de typografische kwaliteit van hun uitgaven. Hoewel in de twintigste eeuw geluiden opgingen dat hun drukwerk slechts de middenmoot van hun tijd vertegenwoordigde,[9] waren zeventiende-eeuwse auteurs als Jean-Louis Guez de Balzac (1597-1654) trots om in het fonds van de Elzeviers te worden ingelijfd - al dan niet via een roofdruk.[10] De naam ‘Elzevier’ en het drukkersvignet *Non Solus* met de olijfboom en de filosoof waren uitgegroeid tot een legendarisch merk. Gedurende de gehele achttiende eeuw verschenen vervalsingen van Elzevier-titels, sommige zo slim gemaakt dat ze amper van echte drukken waren te onderscheiden.

Toen de Elzevier-gekte in de negentiende eeuw haar hoogtepunt bereikte, begonnen veelal Belgische en Franse bibliofielen met het catalogiseren van hun collecties.[11] Onder de beroemde verzamelaars uit die periode waren Charles Pieters (1782-1863) en Charles Nodier (1780-1844), wier namen voortleven in de literatuur en die ook met ex libris hun sporen hebben achtergelaten in oude Elzevier-drukken. De belangrijkste bio-bibliograaf van de negentiende eeuw was de reeds genoemde Alphonse Willems, die in het standaardwerk *Les Elzevier* de meeste uitgaven wist te beschrijven.

Willems' boek verscheen in 1880, hetzelfde jaar waarin de N.V. Uitgeversmaatschappij Elsevier werd opgericht. Men gaf de voorkeur aan een gemoderniseerde spelling van de Elzevier-naam met een -s, waardoor wij tegenwoordig onderscheid kunnen maken tussen de vroegmoderne drukker-uitgevers (met een -z) en het moderne uitgeversconcern (met een -s). Elsevier was overigens niet het eerste bedrijf dat zich vernoemde naar Elzevier. Dankzij de legendarische status van de uitgeversfamilie droegen veel drukkerijen, boekhandels en lettertypen in de negentiende eeuw die naam.[12]

‘Homo sylvestris, / orang-outang’. Gravure uit Nicolaas Tulp, *Observationum medicarum libri tres*, Amsterdam, Lodewijk Elzevier, 1641.

Wel was deze maatschappij Elsevier de eerste naamloze vennootschap op uitgeversgebied in Nederland. Onder de oprichters en eerste directieleden bevonden zich uitsluitend boekhandelaren en uitgevers. Naast Jacob Robbers waren dat G.L. Funke - onder meer uitgever van Multatuli -, J.H. de Groot, Gualth. Kolff en K.H. Schadd. Door een aandeel in Elsevier te nemen waren zij gezamenlijk in staat uitgaven te realiseren die zij alleen nooit hadden kunnen bekostigen. De vele geïllustreerde series (Jules Verne's *Wonderreizen*), encyclopedieën (Winkler Prins) en kunstuitgaven (*Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*), die de uitgevers van Elsevier voor ogen hadden, vergden namelijk hoge investeringen.[13]

De familie Robbers omstreeks 1900. Rechts Elsevleroprichter Jacob Robbers, tweede van rechts zijn zoon Herman, Collectie L. Rookhuizen, Leiden.

Hoewel Elsevier als een samenwerkingsverband

was opgericht, werd het de overige directieleden al snel duidelijk dat Jacob Robbers de dienst uitmaakte. Onder zijn leiding werd Elsevier een succes, maar hij duldde geen tegenspraak. Na Robbers' overlijden in 1925 raakte Elsevier financieel in het slop. Zijn zoon Herman Robbers (1868-1937) - in de eerste plaats schrijver van romans als *De Bruidstijd van Annie de Boogh* - stond samen met zijn neef John (1897-1971) aan het hoofd van een bedrijf waarvan geen enkele uitgave bij het publiek leek aan te slaan.

Het werd tijd een frisse wind door Elsevier te laten waaien. De jonge journalist J.P. ‘Ted’ Klautz (1904-1990) werd in 1930 op 26-jarige leeftijd aangesteld als directeur en dankzij zijn slimme beleid kwam het bedrijf er weer langzaam bovenop. Belangrijk was zijn beslissing om uit Nazi-Duitsland gevluchte joodse wetenschappers op te vangen. Voor een breed georiënteerde uitgever als Klautz was het een droom om belangrijke uitgaven in de chemie, fysica en medicijnen te kunnen verzorgen. Zo werden vanaf 1936 de eerste stappen gezet in de richting van een internationale wetenschappelijke uitgeverij, die na de oorlog voor de enorme groei van het Elsevier-concern zou zorgen.[14]

Van Elzeviriana tot Elsevier Heritage Collection[15]

Toen Klautz begin jaren vijftig neerstreek in Houston (Texas) om een Amerikaans Elsevier-kantoor te stichten, nam hij allerlei historische objecten mee om zijn zakenpartners te imponeren. De directeur presenteerde Elsevier in de VS als een bedrijf dat al sinds de zestiende eeuw in de wetenschappelijke uitgeverij werkzaam was. We weten dat Klautz aan het einde van de jaren veertig een grote Elzevier-collectie had gekocht uit het bezit van Robert van Bourbon-Orléans (1840-1910), hertog van Chartres.[16] Naast zeventiende-eeuwse stoelen, tafels en kandelaars[17] moet hij ook een stel oude Elzevierdrukken naar Amerika hebben meegenomen. Na enkele jaren bleek het kantoor in Houston een flop, wat bijdroeg aan Klautz' geforceerde vertrek bij Elsevier in 1954. Twee jaar eerder was hij al afgetreden als president-directeur. Uit de directienotulen blijkt dat hij zijn bibliotheek probeerde te verkopen aan zijn werkgever. De directie, inmiddels onder leiding van de econoom Dolf van den Brink, zag daar echter niets in: de collectie was te duur en men verwachtte niet dat oude boeken hun waarde zouden behouden.’[18]

J.P. ‘Ted’ Klautz als directeur van Elsevier omstreeks 1952.

Toch was het Van den Brink die in de jaren zestig begon te spelen met het idee om een collectie oude drukken op te bouwen. Na moeizame jaren was de wetenschappelijke uitgeverij binnen Elsevier tijdens dat decennium uitgegroeid tot

het meest winstgevende onderdeel van het concern. Naast het kantoor aan de Jan van Galenstraat in Amsterdam was een tweede flat in aanbouw om het groeiende aantal personeelsleden te huisvesten. ‘Jan van Galen II’ werd in 1973 geopend door prins Bernhard en was uitgerust met een grote stambibliotheek en tentoonstellingsruimte. Om Elseviers wetenschappelijke tak extra cachet te geven stuurde Van den Brink zijn secretaris op pad om de aankoop van een collectie Elzeviers te regelen. De Amsterdamse antiquaar Simon Emmering moet ergens in de jaren vijftig Klautz' bibliotheek hebben gekocht, want meer dan tweehonderd van diens boeken kwamen met de verkoop van bijna duizend titels in het Elsevier-kantoor terecht.[19] Het jaarverslag van 1973 laat de collectie Elzeviriana voor het eerst in haar volle glorie zien.

Na Van den Brinks pensioen in 1979 nam de neuroloog-uitgever Pierre Vinken (1927-2011) het roer over. Hoewel de directeuren het te druk hadden om zich bezig te houden met het uitbreiden van de collectie, bleven verschillende antiquariaten Elzeviers aanbieden. Via de secretaresses werd dan zonder lang nadenken een beslissing genomen om een titel al dan niet aan te schaffen.[20] Het antiquariaat van Anton Gerits (Hilversum) speelde hierin vanaf begin jaren tachtig steeds meer een adviserende rol.

De Elsevierkantoren aan de Jan van Galenstraat in de jaren zeventig.

Tegelijkertijd verdwenen er boekjes. De directie had er een traditie van gemaakt om vertrekkende werknemers althans van een bepaalde status - een Elzevierdruk cadeau te doen. Soms werd een boek uit de kast getrokken zonder dat dit behoorlijk werd geregistreerd. We kunnen dan ook slechts bij benadering nagaan hoe de collectie zich heeft ontwikkeld. Dat manco wordt versterkt doordat een werknemer in 2001-2002 een

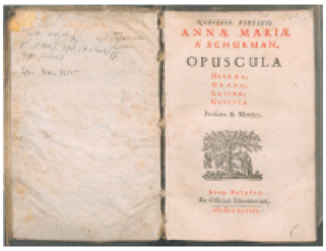
aantal bijzondere exemplaren stal en doorverkocht aan onwetende antiquaren, totdat A. Asher (IJmuiden) onraad rook.[21] Een exemplaar van het zeldzame schermboek *Académie de l'Espée* (1628) van Gérard Thibault verdween op deze manier uit de collectie. Het is nooit door Elsevier teruggekocht.

In het huidige pand aan de Radarweg in Amsterdam, waarheen Elsevier in 2004 verhuisde, was geen geschikte plek voor de Elzeviriana - en dat terwijl een paar jaar eerder nog ruim 400 banden van de Amerikaanse antiquaar-verzamelaar Albert J. Phiebig (1908-2004) waren aangekocht.[22] De boeken verdwenen in dozen en werden in de kelder van het kantoor opgeslagen. Enkele malen was er sprake van de Elzeviriana te verkopen of in bruikleen te geven aan een universiteit.

Historica Anna Frank-Van Westrienen (1917-2012) - de weduwe van Daan Frank (1913-1995), directeur van de Noord-Hollandsche Uitgeversmaatschappij die in 1970 door Elsevier werd overgenomen -, kreeg er lucht van dat het slecht met de collectie was gesteld. Samen met Otto ter Haar, oud-directeur van Elseviers wetenschappelijke tak, wist zij in 2009 de directie te overtuigen van het belang van deze boeken.[23] Sindsdien is er veel gebeurd. Nadat alle titels in 2010-2011 door een Amerikaanse bibliothecaris waren gecatalogiseerd, riep Elsevier via het Scaliger-instituut van de Universiteit Leiden een beurs in het leven om onderzoek naar de Heritage Collection te stimuleren.[24]

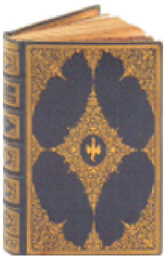
De STCN en enkele hoogtepunten

In samenwerking met de Koninklijke Bibliotheek zijn in 2014 alle titels uit de EHC toegevoegd aan de STCN. Zo ontstond voor het eerst een goed overzicht van de boeken die Elsevier in huis heeft: 1497 titels verdeeld over ruim 2000 banden. Dat laatste aantal is beduidend hoger, omdat van sommige titels - waaronder veel deeltjes uit de Republieken-serie, Elzeviers' land beschrijvingen op zakformaat - wel drie of vier exemplaren in de collectie aanwezig zijn. Ongeveer honderd titels zijn in geen enkele andere bibliotheek in Nederland te vinden, Zoals gezegd betreft het hier vaak een drukvariant van een boek dat we al kennen.



boven De verzamelde werken van Anna Maria van Schurman, de eerste vrouwelijke studente in Nederland (Leiden, Elzevier, 1648). Getuige de aantekening heeft dit exemplaar toebehoord aan Meinart Tijdeman (1741-1825), letterkundige en hoogleraar rechtsgeleerdheid in Utrecht.

onder **‘Nu niet geloont, wert doot gekroont’. Nr. 32 in Jacob van Zevecote, *Emblemata ofte Sinnebeelden*, Leiden, Elzevier, 1626.**



midden **In negentiendeeeuwse prachtband: François Pierrede la Varenne, *Le pastissier françois*, Amsterdam, Lodewijk Elzevier, 1655.**

Andere titels werden door Willems beschreven in *Les Elzevier*, maar nooit aangekocht door openbare collecties in Nederland. Elsevier stelde zich bij de Elzevirianabibliotheek als doelstelling alle titels uit de Willemscatalogus bijeen te brengen. Omdat men niet zozeer geïnteresseerd was in de inhoud van een boek, maar juist systematisch Elzeviers wilde verzamelen, zijn er enkele zeldzame Franstalige titels uit het Elzevier-fonds in de collectie opgenomen. Van Molière zijn dat onder andere de toneelstukken *Dépit amoureux* (1663), *Le misantrope* (1667)[25] en *Amphitryon* (1669). Ook een van de twee in Nederland bekende exemplaren van *Le Pastissier François* (1655) - een Frans kookboekje dat in de negentiende eeuw zeer gezocht was onder Elzevier-verzamelaars - ligt in de EHC. Een tweede exemplaar behoorde tot de gestolen titels.

Omdat Nederlandstalige boeken binnen het Elzevier-fonds zeldzaam waren, is de geschiedenis van *Emblemata ofte Sinnebeelden* - een embleemboek van de Zuid-Nederlandse dichter Jacob van Zevecote (1596-1642) - relatief gemakkelijk na te gaan. Het is een op oblong-formaat gedrukt boekje uit 1626, waarin moraliserende gedichtjes naast gravures zijn geplaatst. De Elzeviers hadden blijkbaar weinig ervaring met dit formaat, want niet elke afbeelding past bij het gedicht dat ernaast staat. Het embleemboekje was in de negentiende eeuw al zeer zeldzaam was geworden.

Alphonse Willems nam de titel op in zijn catalogus, maar baseerde zijn beschrijving op de Elzevier-bibliografie van Charles Pieters. Willems' zoon Leonard wijdde in 1900 een artikel aan de *Emblemata*, waarin hij stelde dat Pieters zijn informatie had verkregen van Georges de Nedonchel (1813-1901). Deze Belgische graaf bezat een immense bibliotheek, waarvan enkele tientallen drukken in de EHC zijn terechtgekomen. Na verloop van tijd raakte De Nedonchel uitgekeken op zijn Elzeviers en verkocht hij een deel van zijn collectie. Toen Willems senior hem vroeg naar de *Emblemata*, wist hij niet meer of hij het nog in zijn bezit had. Volgens Leonard Willems (1864-1938) had zijn vader na de briefwisseling met de graaf overal naar het werkje van Zevecote gezocht: ‘hij heeft zich tot menige openbare bibliotheek gewend, en een ontzettend getal catalogussen van verkoopingen doorloopen. Zevecote bleef onvindbaar - en dat duurt nu 25 jaar.’[26] In een naschrift vermeldt Willems jr. dat de graaf vlak na het voltooien van dit artikel zijn exemplaar van de *Emblemata* alsnog had teruggevonden. Hoe het vervolgens in handen van antiquaar Emmering kwam is nog steeds een raadsel. Emmering verkocht het boek begin jaren zeventig aan Elsevier.[27]

De zeldzaamste boeken in de EHC zijn afkomstig uit de bibliotheken van beroemde Elzevier-verzamelaars uit het België en Frankrijk van de negentiende eeuw. In hun tijd was het gebruikelijk de oorspronkelijke velijnen banden te laten verwijderen, het papier schoon te maken via een chemisch proces en de boeken in rijkelijk versierd leer te steken, zodat zij uniform in een bibliotheek pasten. In de collectie bevinden zich ongeveer tweehonderd banden uit de eerder genoemde collectie Klautz. Oorspronkelijk behoorden deze boeken toe aan Robert van Bourbon-Orléans, hertog van Chartres, die tijdens zijn leven ruim 1500 Elzeviers moet hebben verzameld in zijn bibliotheek in Parijs. Al zijn banden werden vervaardigd door de beste boekbinders uit Engeland en Frankrijk. Vaak zijn ze rijkelijk versierd met ingelegd leer in verschillende kleuren. Door het *chiffre* van de hertog - een gestileerde RO of

RR met goud gestempeld op de rug en platten van de band - zijn de boeken meteen herkenbaar.[28] Ongeveer tien van de honderd STCN-unica in de collectie komen uit zijn bibliotheek. Het zijn veelal toneelstukjes, maar ook andere obscure Franstalige titels - vaak met de drukmarges intact. Door de verzamelstrategie van de firma Elsevier zijn al deze bijzondere exemplaren uit verschillende privécollecties in Amsterdam bij elkaar gebracht. De Elsevier Heritage Collection is daarom niet alleen een interessante plek voor het bestuderen van Elzeviers. Zij geeft ook een inkijkje in de bibliofiele verzamelcultuur van de negentiende eeuw.

Eindnoten:

1 De nieuwe naam verwijst naar de bedrijven Reed, Elsevier en Lexis Nexis, die tegenwoordig de kern van de RELX Group vormen. De naam Elsevier wordt nog steeds door de wetenschappelijke uitgeverij binnen deze groep gevoerd.
2 P.G. Hoftijzer, 'The last of the Elzevier collections?', Quaerendo 42 (2012), p. 249-257.
3 A. van der Lem, 'Anna Frank-Van Westrienen', *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde* (2012) p. 53.
4 Zie www.stcn.nl.
5 J. Bos, 'De Elzeviers in de Short-title catalogue, Netherlands', in B.P.M. Dongelmans e.a. (red.), *Boekverkopers van Europa. Het 17de-eeuwse Nederlandse uitgevershuis Elzevier*, Zutphen, Walburg Pers, 2000, p. 239-266.
6 R. van der Meulen, *De boekenwereld, theorie en proctijk van den Boekhandel, benevens het meest wetenswaardige van de daaraan verwante vakken*, Leiden, A.W. Sijthoff, 1897, p. 66.
7 M. van Delft, 'Drukkers voor Lodewijk Elzevier: Jan Paets Jacobszoon en Jan Bouwensz', in Dongelmans, o.c. (noot 5), p. 267.
8 Een meer uitgebreide kennismaking met de Elzeviers in D.W. Davies, *The World of the Elseviers 1580-1712*, Den Haag, M. Nijhoff, 1954.
9 S.L. Hartz, *The Elseviers and their Contemporaries. An Illustrated Commentary,* Amsterdam, Elsevier, 1955, p. 43.
10 B.P.M. Dongelmans, P.G. Hoftijzer, O.S. Lankhorst, 'Bij wijze van inleiding', in Dongelmans, o.c. (noot 5), p. 10.
11 Zie over deze bibliografische studies P.G. Hoftijzer, 'De Elzevier-studie in de negentiende en twintigste eeuw', in Dongelmans, o.c. (noot 5).
12 J.W. Enschedé, 'De Elseviers en de beteekenis van hun uitgaven', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 18 (1908), p. 323-324.
13 Om het 100-jarig bestaan van Elsevier (1880-1980) te vieren begon uitgeverauteur Floris Bakels (1915-2000) eind jaren zeventig met het schrijven van een bedrijfsgeschiedenis. Door meningsverschillen in de directie is deze nooit voltooid. Wel gaf het manuscript, opgenomen in het Elsevierarchief, aanleiding tot een nieuw boek dat begin 2016 zal verschijnen als relatiegeschenk (dus niet in de winkel verkrijgbaar).
14 D. Daling, *Stofwisselingen. Nederlandse uitgevers en de heruitvinding van het natuurwetenschappelijke tijdschrift 1945-1970*, Zutphen, Walburg Pers, 2011, p. 85.
15 Dit artikel beschrijft beknopt het ontstaan van de Elsevier Heritage Collection. Een meer volledige geschiedenis zal in 2016 verschijnen in een bundel essays over R.E.M. van den Brink onder redactie van Antoinetty van den Brink en Joan Hemels.
16 S. de Heuvel, interview met Henriëtte Posthuma de Boer-Klautz, Amsterdam, 3 juni 2014.
17 K. Bland, '"Oldest" Antiques at Home in New Land', *The Houston Post*, 14 mei 1951, p.1.
18 Archief RELX Group, Notulen Commissarisvergadering Elsevier, 2 juni 1952. Het Elsevier-bedrijfsarchief is op het moment van schrijven nog in bezit van de RELX Group; in 2016 zal alle materiaal uit de periode 1880-1990 worden overgedragen aan het Stadsarchief Amsterdam.
19 Archief RELX Group, R.E.M. van den Brink en S. Emmering, overeenkomst 12 april 1967.

20 Archief RELX Group, C.A.M. van Borssum Waalkes, memorandum aan P.J. Vinken, 24 juli 1986.
21 P. Buijnsters, *Geschiedenis von de Nederlondse bibliofilie. Boek- en prentverzamelaars* 1750-2010, Nijmegen, Vantilt, 2010, p. 78-79.
22 *Catalogue of the Elzevier Library of Albert J. Phiebig*, Londen, Bloomsbury Book Auctions, 2001.
23 Archief RELX Group, brief van A. Frank-Van Westrienen aan Reed Elsevier, 14 oktober 2009.
24 Zie www.library.leiden.edu/special-collections/scaliger-institute/research/elsevier-fellowship.html [geraadpleegd 2-9-2015].
25 Ook aanwezig in de British Library in Londen.
26 L. Willems, 'Over de uitgaven van 1626 en 1638 der Sinnebeelden en andere Nederduytsche Dichten van Zevecote', *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde* 14 (1900), p. 380.
27 Archief RELX Group, R.E.M. van den Brink en S. Emmering, overeenkomst van 4 oktober 1972.
28 Zie ook S. de Heuvel, 'De Elzevier-bibliotheek van de hertog van Chartres. Een negentiende-eeuwse bibliofiel in de Elsevier Heritage Collection', *Jaarboek van het Nederlands Genootschap van Bibliofielen* 20 (2014), p. 131-150.

Letterspijs
Aldijnen verzamelen
Frans A. Janssen

Boekhistorici nemen aan - terecht, denk ik - dat aan het begin van de achttiende eeuw een verandering optrad in de waardering van oude boeken. Ze werden door boekverzamelaars en dus ook door boekhandelaren niet langer alleen beschouwd als edities van teksten, maar ook als typografisch-historische objecten die als zodanig belangstelling verdienden. Voordien waren er ook wel verzamelaars die interessante boeken bijeenbrachten, maar vanaf circa 1710 is bij grotere aantallen sprake van bibliofilie. Deze uitte zich ook in het verzamelen van de producten van toen al beroemde drukkers.

Rond dezelfde tijd kwam de belangstelling voor incunabelen op. In 1688 verscheen in Amsterdam *Incunabulo typographiae*, de eerste bibliografie van vóór 1500 gedrukte boeken, samengesteld door de Duitse boekhandelaar Cornelis à Beughem. De namen van drukkers werden niet eens vermeld in dit overzicht. Pas bij de Frans-Engelse hugenoot Michel Maittaire, die vanaf 1719 zijn *Annales typographici* in Nederland liet uitbrengen, werden wiegedrukken ook gewaardeerd om hun boekhistorische betekenis: hij vermeldde de namen van de drukkers en gaf verdere informatie over hen. In dezelfde periode kwam het begrip ‘zeldzame boeken’ op (*libri rari, livres rares*), waartoe ook de vroege voortbrengselen van de boekdrukkunst werden gerekend. Deze ontwikkeling vond haar voltooiing in het grote handboek voor de verzamelaar en boekhandelaar van Guillaume François De Bure, de *Bibliothèque instructive* (Parijs, 1763-82), waarin afzonderlijke indexen voor incunabelen en voor drukken van de Elzeviers zijn opgenomen.

Grolier en Gesner

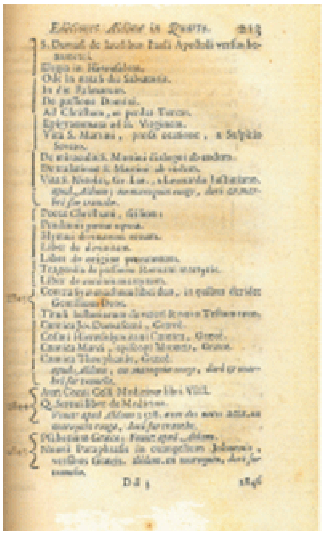
De opkomst van het verzamelen kan nauwkeuriger in beeld worden gebracht aan de hand van de belangstelling voor uitgaven van de beroemde drukker Aldus Manutius (circa 1450-1515). De drukken van de Venetiaanse grootmeester, in de oudere literatuur ook wel Aldijnen genoemd, werden al in de zestiende eeuw verzameld. Humanisten als Erasmus bewonderden Aldus om de wetenschappelijke kwaliteit van zijn Latijnse en Griekse tekstedities, maar al heel gauw zien we tekenen van de typografische aantrekkingskracht van zijn werk. Jean Grolier (1489-1565), thesaurier van de Franse koning, werd zo bekoord door Aldijnen dat hij naar schatting tweehonderd bijeenbracht (overeenkomend met 40 % van de totale productie van de familie Manutius). Daaronder bevond zich een aantal doubletten, terwijl Grolier van de symbolische roman *Poliphilus* uit 1499, destijds al een cultboek, maar liefst vijf exemplaren bezat.

Wij moeten overigens niet vergeten dat Aldus een zakenman was, die wist dat de productie van boeken hoge investeringen met geleend geld vergde: ‘Zonder een grote hoeveelheid geld kan ik niet drukken’, zei hij. Belangstelling voor het werk van Aldus en andere drukkers zien we ook in een boek van de grote bibliograaf Conrad Gesner. Een hoofdstuk in diens encyclopedische *Pandectae* (1548-49) bevat een

opdracht aan de Venetiaanse drukker, gevolgd door een fondslijst van het huis Manutius.

Veilingcatalogi

Een vroege verzamelaar als Grolier is een uitzondering, pas aan het begin van de achttiende eeuw neemt de belangstelling voor het oude boek als typografisch object toe. Vinden we sporen daarvan in de *Bibliotheca selectissimo*, een anonieme Engelse veilingcatalogus uit 1701? Het titelblad verwijst in het Latijn naar 'de beste edities van beroemde typografen: de Estiennes, Wechel, Plantijn, de Elzeviers en andere drukkers' - Manutius wordt hier niet genoemd. In deze catalogus gaat het duidelijk nog om oude drukken die worden gezien als waardevolle tekstedities.



***Bibliotheca Hobendorfiana, ou catalogue de la bibliothèque de feu M.G.G. Baron de Hohendorf*, Den Haag, z.n., 1720. In deze veilingcatalogus worden de 'Editiones Aldinae' voor het eerst als afzonderlijke categorie opgevoerd.**

Enkele jaren later wordt in een soortgelijke context wèl de naam van Aldus opgenomen: het titelblad van de veilingcatalogus van Joannes Schagen, *Bibliotheca curiosa* (Leiden 1706), vermeldt 'zeer zeldzame edities van Aldus, de Estiennes, Wechel, Plantijn, de Elzeviers en andere zeer beroemde drukkers'. Vergelijkbare Latijnse formuleringen treffen we aan in de veilingcatalogi van Franciscus van der Plaats (Amsterdam 1715) en Johannes de Wit (Dordrecht 1724). Bij de boektitels in deze catalogi worden weliswaar drukkersnamen opgegeven -

naast de genoemde ook die van Badius en Blaeu -, maar er zijn geen aparte afdelingen aan hen gewijd en de boeken zijn niet per drukker geordend. Ik denk dan ook dat deze verwijzingen nog steeds betrekking hebben op de kwaliteit van de tekstedities.

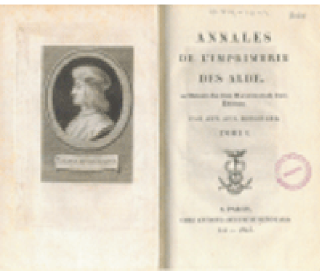
Het titelblad van de *Bibliotheca Sarraziana* (Den Haag 1715) meldt niets over de drukkers van de te veilen boeken, maar het voorwoord van veilingmeester Abraham de Hondt verwijst naar grote namen als Aldus, Froben, Oporinus, Estienne en Vascosan. Bij de boektitels in de catalogus worden de drukkers opgegeven.

Ook het titelblad van de *Bibliotheca Hohendorfiana* (Den Haag 1720) - de door Abraham de Hondt geveilde collectie van baron Georg Wilhelm von Hohendorff - noemt geen beroemde drukkers, maar deze catalogus is heel anders opgebouwd dan de eerdergenoemde. Hier krijgen drukken van Aldus ('Editiones Aldinae') en de Elzeviers ('Editiones, quae typis Elzevirianis prodierunt') afzonderlijke rubrieken, zij het dat deze slechts enkele bladzijden tellen. Dit is, voor zover ik weet, het eerste voorbeeld van een aanbod van boeken waarvan wij mogen aannemen dat de handel verzamelaars van befaamde drukkers op het oog had. In overeenstemming daarmee kunnen we veronderstellen dat deze verzamelaars ook in hun boekenkasten de boeken per drukker bij elkaar plaatsten.

Een tweede voorbeeld van afzonderlijke rubrieken voor drukkers vinden we in de catalogus van een veiling van boeken uit het bezit van Hendrik Adriaan van der Marck, *Bibliotheca Marckiano* (Den Haag 1727). In 67 bladzijden van deze catalogus worden de drukken van Aldus Manutius, de Estiennes, Simon de Colines, Michel Vascosan, Christoffel Plantijn en zijn opvolgers, de Elzeviers en anderen onder afzonderlijke kopjes met de drukkersnaam opgevoerd.

Het lijkt erop dat Nederland in de verschuiving van tekstuele naar typografisch-bibliofiele belangstelling in de vroege achttiende eeuw een belangrijke rol heeft gespeeld, in het bijzonder het Haagse veilinghuis De Hondt. Een en ander zou ondersteund kunnen worden door gegevens uit andere bronnen, zoals de correspondentie van boekenverzamelaars. Wellicht speelde mee dat de waardering voor de tekstedities van Manutius, Estienne en anderen dalende was, omdat er inmiddels nieuwe en betere waren uitgekomen.

Renouard



A.A. Renouard, ***Annales de I'imprimerie des Alde, ou histoire des trois Manuce et de leurs édirions*****, Parijs, Renouard, 1803. Mee portret van Aldus Manutius.**

Min of meer gelijktijdig met de opkomst van het verzamelen verschenen enige publicaties over de geschiedenis van het boek, onder meer bio-bibliografieën van de

drukkersfamilie Estienne (gelatiniseerd tot Stephanus) door Theodoor Jansson van Almeloveen (1683) en Michel Maittaire (1709). Enkele jaren later, in 1717, liet Maittaire een bundel bio-bibliografieën het licht zien van enkele andere Parijse zestiende-eeuwse drukkers, onder wie Simon de Colines en Michel Vascosan. Er verschenen twee Franse geschiedenissen van het boek, de ene in 1689 van Jean de la Caille en de andere in 1794 van André Chevillon. De laatste handelt alleen over de boekenwereld van Parijs, maar beiden bespreken drukkers als Manutius, Estienne, Colines en Vascosan. Ook in *De Germaniae... typis literarum... dissertatio* (1710) door Paulus Pater - een overzicht van lettertypen en corpsen - figureert een lijst van beroemde drukkers, aangevoerd door Aldus Manutius.

Een halve eeuw later, in 1753, kon de boekenkoper de eerste biobibliografie van Manutius raadplegen: *De Aldi Manutii vita* van Christian Gottlieb Unger, bewerkt door Samuel Luther Geret. Andere studies en catalogi volgden en rond 1800 was er onder boekenliefhebbers een ware begeestering voor drukken van de Venetiaanse meester. Dit alles mondde uit in een nog steeds gebruikte bibliografie, samengesteld door de Parijse boekhandelaar, uitgever en boekenverzamelaar Antoine-Augustin Renouard: de *Annales de I'imprimerie des Alde*, eerste druk 1803, tweede 1825, derde 1834 (diverse reprint-edities). De auteur had in 1794 de Aldus-collectie van kardinaal Loménie de Brienne verworven en deze in de jaren daarna uitgebreid (een eeuw later kwam deze collectie terecht in de Pierpont Morgan Library in New York). Aan het einde van de *Catalogue* van zijn bibliotheek (1819) liet Renouard enkele bladzijden desiderata afdrukken, een lijstje van Aldijnen die hij *niet* bezat.

Mede dankzij de invloed van Renouard werden Aldus-drukken een vast verzamelgebied voor bibliofielen. Er verschenen veiling-, antiquariaats- en collectiecatalogi uitsluitend gewijd aan Manutius en vele, vele studies over de man die beschouwd werd als de grootste onder de drukkers. De standaard-biografie is Martin Lowry's *The world of Aldus Manutius* uit 1979. Een hele rij tentoonstellingscatalogi getuigt van deze interesse en er zijn nog steeds toegewijde Aldus-verzamelaars. In 2015 werd het vijfhonderdste sterfjaar van de grote drukker herdacht met enkele tientallen tentoonstellingen, symposia en lezingen, waarbij ook aandacht aan de receptie is gegeven.

De genoemde bronnen zijn merendeels ontleend aan de bijdrage van Otto Lankhorst in B.P.M. Dongelmans e.a., *Boekverkopers van Europa* (Zutphen, Walburg Pers, 2000), aan correspondentie met Roland Folter en aan een lezing van T. Kimbal Brooker, te verschijnen in *Gazette of the Grolier Club*, 2016.

‘Literair kijkschrift’
Boeken op de televisie, 1964-1966
Jeroen Dera

‘Man presenteert 10 jaar onopgemerkt een boeken programma’, kopte het satirische weblog *De Speld* op 10 maart 2014.[1] Het bijbehorende artikel schetst een hilarisch en ontluisterend beeld van de presentator van het programma, wiens aanwezigheid op het scherm door collega's noch kijkers werd opgemerkt (‘Al zijn vitale lichaamsfuncties zijn nog intact en hij zegt af en toe ‘mooi boek, heel mooi boek’ en ‘dank je wel dat je hier was’). *De Speld* neemt hier Wim Brands op de hak, de columnist van *De Boekenwereld* die als presentator van *VPRO* Boeken op zondagochtend gemiddeld zo'n 150.000 tot 200.000 kijkers trekt. Voor een ochtendprogramma is dat niet gek, maar in televisieland is zo'n aantal een druppel op een gloeiende plaat. Met programma's over boeken bereik je nu eenmaal geen immense scharen kijkers, maar alleen een niche van ingewijden en enkele toevallige zappers.

Televisie in de oertijd

Echt anders is dat nooit geweest. Een uitzondering was *Hier is... Adriaan van Dis*, waaraan zelfs een term is ontleend die de impact van een boe ken program ma op de bestsellerlijsten tot uitdrukking brengt (het ‘Van Dis-effect’). Voor de meeste literaire televisie-uitzendingen geldt echter dat het bereik minimaal was. Omroepdirecties uit de jaren zestig gebruikten zelfs de term ‘minderheidsprogramma’ om te verwijzen naar de geringe belangstelling voor culturele televisie. Het verbaast dan ook niet dat er in die periode relatief weinig literatuur op het scherm verscheen. Wie de omroepgidsen uit de periode 1955-1975 erop naslaat, constateert dat Nederland voor alle boekenprogramma's samen niet eens de grens van driehonderd afleveringen haalt. Ter vergelijking: in België werden tussen 1955 en 1973 alleen al van *Vergeet niet te lezen* 387 uitzendingen gemaakt, waarin liefst 1557 boeken besproken werden.[2]

Presentator David Koning in de aflevering van 11 februari 1966. Afbeeldingen uit *Literair kijkschrift* zijn afkomstig van Academia/Beeld en Geluid, Hilversum.

De geringe kwantiteit van Nederlandse literatuurprogramma's werkt door in hun tegenwoordige onbekendheid. Afgezien van het met een Nipkowschijf bekroonde *Literaire ontmoetingen* zijn de meeste literatuurprogramma's uit de beginjaren van

de televisie in de vergeethoek van de mediageschiedenis terechtgekomen. Wie kent nog *Muze in spijkerbroek, Dichtersportret, Boekje open* of *Randfiguren*? Moeilijk te vullen is die lacune niet, want dankzij de introductie van de digitale beeldbank Academia (www.academia.nl) hoeft dit erfgoed niet langer in het om roep archief te verstoffen. En dat is maar goed ook, want die vroege tv-programma's over literatuur geven een interessant beeld van de manier waarop het nieuwe medium met de schone letteren omging. In deze bijdrage wil ik dat concretiseren aan de hand van een programma dat zowel in de omroep- als de literatuurgeschiedenis in vergetelheid is geraakt: het NCRV-programma *Literair kijkschrift* (1964-1966).

Ontzuild televisietijdschrift

Literair kijkschrift werd ten doop gehouden op 7 oktober 1964 en ging op 27 september 1966 ter ziele. Met 25 afleveringen was het na *Literaire ontmoetingen* (34 uitzendingen) tussen 1955 en 1975 het langstlopende in zijn soort. Het is niet toevallig dat *Literair kijkschrift* pas vanaf 1964 op de buis verscheen, want in dat jaar werd de tweede Nederlandse zender in gebruik genomen die de uitzendmogelijkheden voor zogenaamde minderheidsprogramma's vergrootte.

Initiator van het programma was David Koning, hoofd van de afdeling drama van de NCRV, die tot actie overging zodra bekend werd dat de omroep meer zenduren kreeg. De

tweede drijvende kracht was de katholieke Michel van der Plas, journalist, cabaretschrijver, vertaler en chroniqueur van het Rijke Roomsche Leven. Samen ontwikkelden zij het idee om een 'op het scherm verschijnend literair tijdschrift' te maken, dat aanvankelijk *Zichtzending* werd gedoopt en uiteindelijk *Literair kijkschrift* ging heten.[3] In overeenstemming met de opzet van een literair tijdschrift in televisuele vorm werkte het programma met een redactie waarin verschillende auteurs en lette-kundigen zitting hadden. Ten tijde van de openingsuitzending bestond de groep uit Ad den Besten, Klaas Heeroma, Ed. Hoornik, Cornelis Ouboter, Michel van der Plas, Paul Rodenko, Cornelis Rijnsdorp, Jan Willem Schulte Nordholt en Dolf Verspoor.

Presentator Ad den Besten (1923-2015) was germanist, essayist, dichter en uitgever van poëzie.

Redacteur Michel van der Plas (1927-2013, ps. van Ben Brinkel), was schrijver, vertaler, dichteren essayist.

De schrijver J. Bernlef (1927-2012, ps. van Hendrik Jan Marsman) in 1965, in de tijd dat hij redacteur was van *Literair kijkschrift*.

In de maandelijkse vergaderingen hadden namens de NCRV bovendien Koning en directielid Ab van Roon zitting, alsmede regisseur Joes Odufré. Daarnaast kon *Literair kijkschrift* een beroep doen op twee buitenlandse correspondenten, te weten J.J. Peereboom (Engeland) en Frank Onnen (Frankrijk). De afzonderlijke afleveringen werden door een zogenaamde werkredactie voorbereid, terwijl de rest van de betrokkenen als algemene adviescommissie fungeerde. In eerste instantie bestond deze werkredactie uit Den Besten, Koning, Van Roon, Odufré, Van der Plas en Verspoor, maar er bestond een protocol van 'doorstroming' waarbij periodiek een lid uit de commissie werd vervangen.[4]

De medewerking aan *Literair kijkschrift* was voor de betrokkenen een lucratieve bezigheid. Voor de maandelijkse algemene vergaderingen streken zij vijftig gulden exclusief reiskosten op, terwijl bijdragen aan het programma vergoed werden met twintig gulden per minuut.[5] Naast materieel voordeel leverden televisieprogramma's

naamsbekendheid op, waarvan de deelnemende auteurs zich terdege bewust waren. Zo ook Bernlef, die toetrad tot de redactie en weldra aanstuurde op het uitzenden van de verfilming van zijn verhalenbundel *Onder de bomen* (1963).[6]

De samenstelling van het team achter *Literair kijkschrift* laat zien dat de NCRV, in 1924 opgericht in de hoogtijdagen van de verzuiling, in het midden van de jaren zestig niet meer exclusief inzette op de christelijke letterkunde. Het 'protestantschristelijk element' moest in de uitzendingen weliswaar 'toonaangevend' zijn, maar het genoot zeker geen exclusiviteit.[7] Dat vrijzinnige uitgangspunt weerspiegelde zich in de redactie, die niet alleen bestond uit protestants-christelijke auteurs en/of letterkundigen als Heeroma, Ouboter, Rijnsdorp en Schulte Nordholt. Dichter-criticus Rodenko, vertaler Verspoor en auteur Bernlef maakten het ideologische palet beslist heterogener.

Buiten de christelijke literatuur bewogen zich ook Den Besten en Hoornik. Weliswaar debuteerden beiden voor de oorlog in het protestantse tijdschrift *Opwaartsche wegen*, maar als redacteur van de Windroosreeks van Uitgeverij Holland (Den Besten) en als rechterhand van uitgever A.A.M. Stols (Hoornik) hadden ze een stevige positie opgebouwd in het niet-confessionele poëzieveld. De meest 'ontzuilde' positie binnen de redactie was die van Michel van der Plas, die als katholiek betrokken raakte bij de protestants-christelijke omroep.

Ook uit de inhoud van de afleveringen blijkt dat *Literair kijkschrift* niet als een verzuild programma moet worden opgevat. Slechts één van de vijfentwintig uitzendingen was geheel aan een typisch christelijk onderwerp gewijd ('De vernieuwing van het kerklied', op 25 november 1965), maar meestal werden godsdienstige items afgewisseld met ideologisch neutrale thema's: van het christelijke tijdschrift *Ontmoeting* tot het avantgardistische *Gard sivik*, van de protestantse dichter Guillaume van der Graft tot de atheïst Willem Frederik Hermans.

Het ondogmatische karakter van *Literair kijkschrift* kwam mooi tot uitdrukking tijdens de openingsaflevering, waarin Ad den Besten een gesprek voerde met de antirevolutionaire senator Hendrik Algra. Deze had in de Eerste Kamer herhaaldelijk een aanval gedaan op de moderne literatuur in het algemeen en het werk van Gerard Reve in het bijzonder, omdat deze 'tendenskunst' met 'niets sparende brutaliteit' homoseksualiteit gelijkstelde aan het 'liefdesspel tussen man en vrouw'.[8] Zulke verfoeilijke en goddeloze literatuur mocht niet uit de overheidskas gefinancierd worden, betoogde Algra ook in *Literair kijkschrift.* Maar dat was Den Besten niet met hem eens: 'Ik dacht toch dat we moeten uitgaan van een literaire keuze'.[9] Daarmee verried de redacteur het poëticale profiel van het programma: spreken over literatuur betekende, ook op de NCRV-televisie, een nadruk op de artistieke component en betekende zeker niet dat een werk louter aan de hand van ideologische overtuigingen beoordeeld moest worden.

Woord en beeld

De keuze voor Algra als gast in de eerste uitzending laat zien dat de redactie van *Literair kijkschrift* geen concessies wilde doen aan het grote publiek. Weliswaar stond hier een maatschappelijke figuur centraal die zich regelmatig in de belangstelling van de media mocht verheugen, maar de complexe vraag naar de relatie tussen literatuur en politiek was bepaald geen licht verteerbare kost. Het verbaast dan ook niet dat *Literair kijkschrift* zich entte op het *highbrow* Britse literatuurprogramma *Monitor*, evenals op het Franse *Lectures pour tous* en het tijdschrift *Culture et télevision*.[10]

Zulke buitenlandse voorbeelden waren trouwens meer dan welkom, want televisieprofessionals waren de redactieleden beslist niet. Dat blijkt wel uit de notulen van de maandelijkse vergaderingen, waaruit afgeleid kan worden dat het programma worstelde met het eigen format. Tijdens een algemene evaluatie in juni 1965 was de redactie bijvoorbeeld unaniem van mening dat *Literair kijkschrift* 'te saai' was, maar een duidelijke oplossing daarvoor had men niet voor ogen.[11] Misschien engageerden sommige redacteuren zich daarvoor wel te weinig met het programma, want herhaaldelijk keert aan het begin van de notulen de opmerking terug dat 'slechts zeer weinigen' de uitzending hadden gezien.[12] De kroon spande Cornelis Rijnsdorp, nochtans van meet af lid van de redactieraad, die *Literair kijkschrift* pas op 8 september 1965 voor de eerste maal bekeek.'[13]

Algra in de *Haagse Post* van 16 mei 1964.

De aanwezigheid van Koning en vooral Van Roon in de redactie illustreert dat de NCRV-leiding de vinger aan de pols hield. Tot spanningen leidde dat nooit, al ontstonden nu en dan discussies waarin de visie van de NCRV botste met de ideeën van (een deel van) de redactie. Een mooi voorbeeld is het meningsverschil tussen Van Roon en Hoornik over de wijze waarop poëzievoordrachten in beeld moesten worden gebracht. Strevend naar optimaal gebruik van het nieuwe medium stelde Van Roon voor om zulke voordrachten visueel te versterken met bijpassende schilderijen. Hoornik meende echter dat 'iets dergelijks snel de aandacht van het vers af zou kunnen leiden'.[14] Het was de dichter versus de omroepbaas, of, pregnanter geformuleerd, het woord versus het beeld.

Hendrik Algra (l) en Ad den Besten in de eerste aflevering van *Literair kijkschrift*, 7 oktober 1964.

Niettemin laten de afleveringen van *Literair kijkschrift* soms een fraai gebruik van het medium zien. Zo presenteerde de nieuwe redactie van het tijdschrift *Kentering* op 30 december 1964 haar poëticale beginselen op een manier die presentator Koning aanduidde als 'wel bijzonder moeilijk' voor regisseur Odufré.[15] Van de drie redactieleden Peter Berger, Wim Hazeu en Frank Scholten (hun collega Otto Dijk was afwezig) was namelijk alleen de schaduw te zien. Dat was, zo betoogde Berger, 'niet zomaar een televisiegeniek grapje', maar diende een doel: door verhuld op het scherm te verschijnen (of, zoals Scholten het verwoordde, 'in onze aanwezigheid demonstratief afwezig' te zijn) kon de redactie stelling nemen tegen 'het publiek idool worden van de kunstenaar'.

Het kijkschrift uit de kunst

Het is de vraag hoe 'publiek' de auteurs in *Literair kijkschrift* uiteindelijk waren. Kijkcijfers van het programma zijn niet te achterhalen, maar het is wel duidelijk dat deze de NCRV grote zorgen baarden. Aanvankelijk werd het programma uitgezonden op woensdagavond, meestal tussen 20.20 en 20.40, waarbij de omroep een zogenaamde complementaire programmering hanteerde: de andere zender bracht iets wat in beginsel een andere doelgroep zou moeten trekken.

In het geval van *Literair kijkschrift* betrof het meestal voetbalwedstrijden, wat de voor televisie kenmerkende polariteit tussen 'hoge' en 'lage' cultuur (en het bijbehorende veronderstelde publiek) onderstreept. Dat met dit minderheidsprogramma op een culturele niche werd gemikt, blijkt ook uit de strategie van de NCRV om *Literair kijkschrift* in de pauze van een toneelstuk te programmeren. Die 'sandwichtechniek' zorgde ervoor dat de *flow*- een term van mediafilosoof Raymond Williams (1921-1988) - van de avond niet werd onderbroken: een opschorting van het toneelstuk zou de kijkers langer aan de zender binden en met een ander *highbrow* programma kon hun

interesse worden vastgehouden.

Peter Berger, Wim Hazeu en Frank Scholten van het blad *Kentering*: incognito in *Literair kijkschrift*, 30 december 1964.

Toch besloot de omroepleiding in de loop van 1965 om het literaire programma naar de vrijdagavond te verplaatsen, in de hoop 'dat daardoor de kijkdichtheid zal kunnen toenemen'.[16] Veel soelaas bood die oplossing niet, waardoor de NCRV in de zomer van 1966 tot een drastischer koerswijziging besloot. De redactie van *Literair kijkschrift* moest zich voortaan 'niet tot letterkunde alleen' beperken, maar het gehele terrein van de kunsten omspannen.[17] Daarmee was het lot van het kijkschrift bezegeld: het ging nu op, overigens met instemming van de redactie, in een algemeen kunstprogramma dat een grotere kijkersgroep zou moeten aanspreken. Het resultaat was *Uit de Kunst*, dat op 2 november 1966 werd uitgezonden op het tijdstip dat voorheen voor *Literair kijkschrift* gereserveerd was. De naam van het nieuwe programma werd nog in november veranderd in *KunstzinnigHeden.* Helaas voor de redactie werd de stekker al in februari 1967 uit het programma getrokken - nota bene om 'begrotingstechnische redenen'.[18]

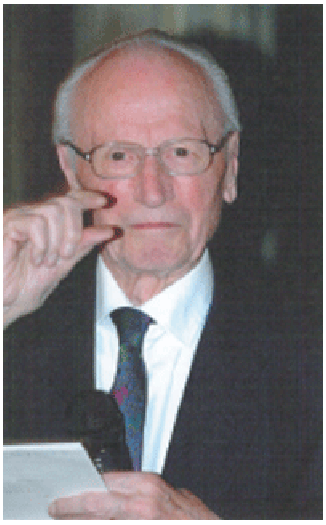
Harry Mulisch in *Literair kijkschrift.*

Dat de NCRV voor die oplossing koos, illustreert wellicht dat zij het huwelijk tussen literatuur en televisie als mislukt beschouwde. In de jaren zeventig ondernam Wim Hazeu met *Open boek* een nieuwe poging, maar ook dat programma was geen lang leven beschoren. Toch zou het jammer zijn als *Literair kijkschrift* buiten de boot van de literatuurgeschiedenis valt. Een jonge Bernlef en K. Schippers, die H.U. Jessurun d'Oliveira interviewen; de roemruchte inaugurele rede van Hans Gomperts aan de Leidse universiteit; Harry Mulisch die zijn visie geeft op de Hongaarse opstand en *Trouw*-criticus Koos van Doorne die zich boos maakt over *Ik, Jan Cremer*: het zijn beelden die te lang ongezien en onopgemerkt zijn gebleven.

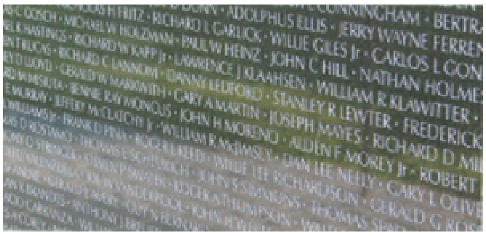
Eindnoten:

1 Zie http://speld.nl/2014/03/10/man-presentert-10-jaar-onopgemerkt-een-boekenprogramma/
2 Jan Emiel Daele, ‘20 jaar literatuur op de Vlaamse televisie, of een inhoudsanalyse van het informatief-literaire programma “Vergeet niette lezen” vanaf het begin (1955) tot en met 1973’, *Kreatief* 10 (1976), 3. p. 1-62 (p. 42).
3 De naam *Zichtzending* duikt op in de notulen van een vergadering van de werkgroep die het programma samenstelde, d.d. 28-5-1964. Archief Cornelis Rijnsdorp in het Historisch Documentatiecentrum voor het Nederlands Protestantisme, doos 6, map 29.
4 Archief Rijnsdorp (zie noot 3), doos 7, map 30, brief van Koning aan Rijnsdorp, 1-10-1965.
5 Die twintig gulden per minuut bestond voor de helft uit een ‘kwaliteitstoeslag’ van tien gulden. Vgl. Koning aan Rodenko, 9-4-1965, in het archief van Rodenko in het Letterkundig Museum te Den Haag, signatuur 10 ROD Correspondentie NCRV.
6 Archief Rodenko (zie noot 5), notulen werkredactievergadering *Literair kijkschrift*, 18-12-1965.
7 Archief Rijnsdorp (zie noot 3), doos 6, map 29, Koning aan Rijnsdorp, 23-4-1964.
8 Hendrik Algra in Nop Maas, *Gerard Reve. Kroniek van een schuldig leven. Deel 2- de rampjaren (1962-1975)* Amsterdam, Van Oorschot. 2010, p. 134.
9 Geciteerd naar de aflevering in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid (documentnummer ontbreekt).
10 Archief Rijnsdorp (zie noot 3), doos 6, map 29, Koning aan Rijnsdorp, 23-4-1964; ibidem de notulen van de redactievergadering van *Literair kijkschrift* op 13 mei 1964.
11 Archief Rodenko (zie noot 5), notulen redactieraad *Literair kijkschrift*, 9-6-1965.
12 Idem, bijvoorbeeld notulen redactieraad *Literair kijkschrift*, 26-10-1964.
13 Idem, notulen redactieraad *Literair kijkschrift*, 9-9-1965.
14 Archief Rijnsdorp (zie noot 3), doos 6, map 29. ‘Verslag van de bijeenkomst van de redaktiecommissie van het serieprogramma Literair Tijdschrift, gehouden op woensdag 13 mei jl.’[1964].
15 Geciteerd naar de jubileumaflevering van *Literair kijkschrift* (29-8-1965) in het Nederlands Instituut voor Beefden Geluid, document 186799.
16 Archief Rodenko (zie noot 5), Koning aan Rodenko, 16-9-1965.
17 Idem, NCRV/Koning aan Rodenko, 19-8-1966.
18 Idem, NCRV/Koning aan Rodenko, 15-2-1967

Column
De letters van Hermann Zapf
Henk Gianotten



Hermann Zapf (1918-2015). Foto Martin Joppen.



Het Vietnam Memorial in Washington DC met belettering in de Optima van Zapf. Foto Hu Totya.

Op 6 juni j.l. overleed de Duitser Hermann Zapf, ontwerper van lettersoorten als de Palatino en de Zapfino. De Palatino letters zijn o.a. onderdeel van de lettercollectie van Microsoft en worden mede daarom door veel uitgevers van wetenschappelijke vakbladen en boeken gebruikt. De Zapfino is een kalligrafische letter die aan het begin van deze eeuw onderdeel werd van de standaard lettercollectie van Apple. Oprichter Steve Jobs, die in zijn studietijd een cursus kalligrafie had gevolgd, had een voorkeur voor kalligrafische letters die met de computer gemaakt konden worden. Of u nu een PC onder Windows of een Macintosh heeft, in beide gevallen bent u waarschijnlijk de gebruiker van één of meer letters die Hermann Zapf heeft ontworpen,

Zapf werd na zijn overlijden door letterontwerpers, boekverzorgers en kalligrafen herdacht en in publicaties voor het grote publiek beschreven. Ook de Nederlandse kranten besteedden aandacht aan zijn werk, dus de kans is groot dat u onlangs iets over hem hebt gelezen. Hij was zeer veelzijdig en heeft gedurende de tweede helft van de vorige eeuw grote invloed gehad op de kwaliteit van letters voor boeken, maar vooral ook op de kwaliteit van de boektypografie.

Autodidact

Zapf werd opgeleid tot fotoretoucheur en was in de typografie een autodidact, die zichzelf kalligrafische vaardigheden aanleerde en al op jonge leeftijd letters ontwierp. In de oorlog werd hij - als gevolg van zijn slechte gezondheid - in Frankrijk bij een stafcompagnie als soldaat/cartograaf ingedeeld. In zijn vrije uren maakte hij ontwerpen voor letters, kalligrafeerde hij documenten en maakte hij illustraties in diverse technieken. Na 1945 werd hij artistiek leider van de studio van de lettergieterij van Stempel in Frankfurt, waar men ontwerpen maakte voor handletters en matrijzen voor de regelzetmachines voor Linotype. In het begin ging het om het herstellen en aanvullen van tekeningen voor bestaande letters, maar later maakte hij ook eigen letterontwerpen.

Na enkele jaren vestigde hij zich als kalligraaf en boekverzorger en kreeg hij opdrachten voor letterontwerpen van Stempel en andere gieterijen. Toen Linotype in de jaren zestig aan het fotografisch zetten begon en het Duitse bedrijf Hell de kathodestraalbuisfotozetmachines introduceerde, hielp Zapf met het vastleggen van de eisen voor deze nieuwe technieken. In die jaren werkte hij samen met de Nederlandse letterontwerper Gerard Unger, over wie wij in *De Boekenwererd* 31 (2015) nr. 1 berichtten. Beide ontwerpers experimenteerden intensief met de nieuwe moge-

lijkheden en kregen grote ervaring in het ontwerpen van letters voor deze technieken. Zapf maakte ook ontwerpen van lettersoorten die zowel in lood als in fotografisch zetten gebruikt konden worden.

Optima met bijzondere toepassingen.

Naast echte leesletters voor tekstintensieve producties als de Aldus, Melior en Palatino maakte Zapf kalligrafische letters als de Zapf Chancery. Vanwege het beperkte toepassingsgebied zijn die kalligrafische letters minder bekend, maar internationaal staan ze in hoog aanzien. Zapf werkte o.a. met Donald E. Knuth, uitvinder van de wetenschappelijke tekstverwerkingssoftware T_EX, aan het intussen beroemde *3; 16 Bible Texts Illuminated* waarvoor tientallen internationale kalligrafen bijdragen maakten.

Zapf werd ook bekend door zijn letter Optima, een ontwerp uit 1952. De Optima behoort tot de schreefloze letters, maar vormde daar destijds een grote uitzondering op. De lijndelen van de letter waren ‘getailleerd’ en de ronde delen - net als bij vele schreefletters - van flinke contrasten voorzien. De Optima werd een groot succes, doordat zijn uiterst vriendelijke letterbeeld toegepast kon worden voor teksten, boekomslagen, gedichtenbundels, kinderboeken, huisstijlen en verpakkingen, Chique cosmeticaverpakkingen uit de jaren tachtig, zoals die van Estée Lauder. gebruikten vaak de Optima.

Zapf kreeg meerdere opdrachten om herdenkingsmonumenten te voorzien van belettering, waarvoor hij veelal de Optima toepaste. Op het Vietnam Memorial in Washington DC. maar ook op het 9/11 Memorial in New York zijn alle namen van de slachtoffers en de begeleidende teksten in deze lettersoort uitgevoerd.

Typograaf

De expertise die Zapf als typograaf en letterontwerper opbouwde werd internationaal geroemd. Hij kreeg onder meer uitnodigingen van het prestigieuze Rochester Institute of Technology en de universiteiten van Texas en Stanford om kalligrafie en typografie te onderwijzen en programmatuur te ontwikkelen voor het zetten van complexe wetenschappelijke teksten. Met twee Amerikaanse collega's richtte hij een research- en ontwikkelingsbedrijf op dat software maakte voor de opmaak en het afbreken van woorden. Logische regels voor woordafbrekingen zijn zeer complex; zo kan het wijzigen van woordtussenruimtes en het opslaan van informatie over mogelijke posities van woordafbrekingen ongewenste verzamelingen van opeenvolgende afbrekingen voorkomen, wat de leesbaarheid en het paginabeeld ten goede komt. De daarvoor verkregen patenten kwamen via Duitsland uiteindelijk bij Adobe terecht en de ‘hz-engine’ van Zapf zorgt ervoor dat opmakers van complexe pagina's in het programma InDesign sneller goede resultaten verkrijgen.

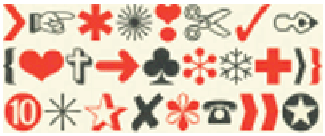
Op oude leeftijd nieuwe fonts

Samen met jongere letterontwerpers maakte Zapf nieuwe versies van zijn letters, zoals Optima Nova, Palatino Nova en Zapfino Extra, plus Arabische versies van die letterfamilies. Het interessantste ontwerp is misschien wel de in 2010 ontworpen Palatino Sans - Zapf was toen 92. Samen met de Palatino vormt de Palatino Sans een intrigerende combinatie van schreefloze en schreefletter. Beide zijn goed leesbaar en met hun vriendelijke vorm voor veel toepassingen geschikt. Bij nadere beschouwing kun je zelfs zien dat de Optima en Palatino Sans enkele gemeenschappelijke vormkenmerken hebben. We zullen hoogstwaarschijnlijk nog tientallen jaren letters van Hermann Zapf in boeken en bladen tegenkomen. Meesterwerken.

De meeste letterproeven en boeken van Hermann Zapf en het genoemde boek van Donald E. Knuth zijn aanwezig in de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.

De Palatino, de meest populaire letter van Zapf.

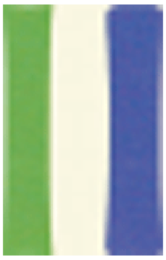
Zapfino, de voorkeur van Steve Jobs.



Zapf Dingbats.

Pa latino Sans Informal Bold.

Logo in Optima Roman en Bold.



De Optima (I) en de Palation (r) hebben ook identieke kenmerken.

Zapf Palatino Sans Informal Extra Thin.

Boeken

Initiaal, ingeïnkt in twee kleuren, in puzzledruk. In: *Psalterium*. Mainz, Fust en Schöffer, 1457, fol. 55r [detail]. The John Rylands Library, Manchester. Alle afbeeldingen zijn afkomstig uit het besproken boek.

A. Stijnman en E. Savage (red.), *Printing Colour 1400-1700. History, Techniques, Functions and Receptions*

Leiden/Boston, Brill, 2015 (Library of the Written Word, 41; The Handpress World, 32)
Gebonden, xxx, 248 p., 125 full colour illustraties
ISBN 9789004169682 € 150
Marieke ven Delft

Op 29 augustus 2015 werd in de Grote Kerk in Alkmaar het standaardwerk *Printing Colour 1400-1700* gepresenteerd, deel 41 uit de serie van Brill over boekwetenschap. 'The Library of the Written Word'. Het boek is geredigeerd door Ad Stijnman en Elizabeth Savage, twee onderzoekers die zich al jarenlang met de geschiedenis van het drukken in kleur bezighouden. Stijnman werd opgeleid tot graficus aan de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten in Den Haag en wijdde zich daarna aan de bestudering van de geschiedenis van de grafische technieken. In 2012 promoveerde hij aan de Universiteit van Amsterdam op de geschiedenis van de diepdruk. In datzelfde jaar verscheen de handelseditie van zijn proefschrift, *Engraving and Etching 1400-2000. A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes.*

Elizabeth Savage (voorheen Upper) is als postdoc verbonden aan de Universiteit van Manchester en heeft al diverse artikelen gepubliceerd over de vroege kleurendruk, bijvoorbeeld over de manier waarop drukkers initialen in rood konden drukken door het afdekken van het zetsel met frisketbladen.[1] Samen organiseerden Stijnman en Savage in 2011 in Cambridge een congres over dit thema. Het boek dat nu verschenen is bevat een aantal papers van dit congres, aangevuld met andere artikelen.

De redacteuren-tevens auteurs van enkele bijdragen in het boek - hebben elk hun specialisatie. Stijnman heeft zich gespecialiseerd in diepdruk-de druktechniek waarbij het af te drukken gedeelte verdiept ligt, zoals etsen en gravures. Savage houdt zich voornamelijk bezig met hoogdruk- de druktechniek waarbij het af te drukken gedeelte verhoogd ligt, zoals boekdruk en houtsneden. Dat bestrijkt de twee druktechnieken uit de vroegmoderne tijd, want lithografie en zeefdrukwerden pas ver na 1700 ontwikkeld.

Het boek is chronologisch van opzet. Na enkele inleidende bijdragen volgt een inleidende sectie door Stijnman en Savage. Het eerste onderdeel, ‘Materials and Techniques for Early Colour Printing’, geeft een helder, beknopt overzicht van het vroege drukken in kleur en vormt een uitstekende inleiding op het onderwerp. Daarop volgen twee overzichtshoofdstukken. En het zal na het bovenstaande niemand verbazen dat Savage de geschiedenis van de hoogdruk en Stijnman die van de diepdruk bespreekt.

Na dit introducerende onderdeel volgt sectie 2 over de vroegste kleurendruk, ca. 1400-1500. In vier essays belichten vier specialisten verschillende facetten van de kleurendruk in deze periode. Doris Oltrogge laat zien dat het belangrijk is dit onderwerp met een brede blik te bekijken, wanneer ze het stempelen (stamping) van kleuren bespreekt. Ze gaat in op de techniek, de inkt (pigment, bindmiddel), de recepten en vooral het materiaal waarop gestempeld werd. Want er werd niet alleen gestempeld op papier, maar bijvoorbeeld ook op stoffen. Deze aanpak wordt in heel het boek nagestreefd: niet louter kijken naar boekdruk en boekillustraties, maar ook naar randverschijnselen en losse prenten. Het hoofdstuk van Oltrogge besluit met een grondige analyse van pigmentcombinaties en recepten.

Ugo da Carpi, ‘Diogenes’. Clairobscur houtsnede naar Parmigianino, begin 16de eeuw. Rijksprentenkabinet/ Rijksmuseum, Amsterdam.

Het volgende hoofdstuk gaat juist wel over boekdruk. Mayumi Ikeda laat zien hoe Fust en Schöffer in het Mainzer Psalter (1457) erin slaagden initialen in twee kleuren te drukken. Heldere initialen in fijn gevormd penwerk-en dat gedrukt. Ze gebruikten hiervoor een blok waaruit de feitelijke initiaal losgemaakt kon worden van het penwerk (jigsaw print of puzzledruk). Dat laatste kon dan rood ingeïnkt worden, de letter blauw en dit geheel kon in de vorm gemonteerd worden waardoor alles tegelijk afgedrukt kon worden en goed op de pagina kwam. Dit was een arbeidsintensief proces, Iedere keer moest de drukker de initiaal met penwerk uit de vorm halen, losmaken, apart ininkten, het tekstblok ininkten, de initiaal met het penwerk er weer

inzetten etc. Dat veel drukkers dus toch kozen voor een eenvoudiger proces, het met de hand laten aan-

brengen van de initialen, is begrijpelijk. Het resultaat werd minder mooi - maar de procedure was veel rendabeler.

Kathryn Rudy bespreekt in de laatste bijdrage van deze sectie juist een omgekeerd proces: Birgitinessen die met houtblokken illustraties in hun handschriften stempelden en die vervolgens inkleurden. Het is duidelijk dat de boekproductie in een overgangsfase verkeerde en dat handschrift en druk in die jaren van elkaar profiteerden.

‘De Renaissance in kleur’ is de dubbelzinnige titel van het volgende onderdeel over kleurendruk tussen 1476 en 1600. Elizabeth Savage geeft fascinerende voorbeelden van vroege meerkleurendruk, waarbij het wapen van Matthäus Lang von Wellenburg als kardinaal-aartsbisschop van Salzburg - gedrukt van zeven (!) houtblokken - wel de kroon spant. Een prachtig resultaat in rood, groen, goud en de nuances daartussen spat van de pagina af (p. 96). De techniek werd in deze periode gecompliceerder. Er werden verschillende blokken gecombineerd: een sleutelblok met een lijntekening, toonblokken met kleurenvlakken en soms een blok met uitgespaarde hooglichten. De Italiaan Ugo da Carpi behaalde begin zestiende eeuw prachtige resultaten door op deze manier verschillende houtblokken met kleuren in hetzelfde spectrum af te drukken. Zijn *Diogenes* naar Parmigianino is een zeer bekend voorbeeld van zijn clair-obscur (chiaroscuro) prenten, die door velen werden nagevolgd. Twee bijdragen, van Naoko Takahatake en Linda Stiber Morenus, behandelen deze aanpak en de gedetailleerde foto's op deze pagina's trekken je als lezer letterlijk de techniek in. Dit wordt nog versterkt door een louter technisch verhaal van Beth A. Price en anderen, dat besloten wordt met een gedegen pigment-analyse van afdrukken van Italiaanse kunstenaars. Ten slotte kan natuurlijk Hubert Goltzius met zijn experimenten om diepdruk met hoogdruk te combineren niet ontbreken.

Drie kleinere secties besluiten het boek: ‘Levendig manierisme, ca. 1588-1650’; ‘Innovatie en commercialisatie, ca. 1620-1700’ en ‘Kleurendruk na 1700’. Ook hier gedegen studies over zowel hoogdruk als diepdruk, of combinaties daarvan, door specialisten, geïllustreerd met verhelderende afbeeldingen. De bijdragen over de kleurendrukken in de stijl van Johannes Teyler spreken me bijzonder aan, omdat de KB een uitgave van *Admirandorum Quadruptex Spectaculum* ofwel *Viervoudig Schouwspel van wonderen* bezit, die ik geregeld toon bij presentaties en waarvoor ik voor de website een inleiding schreef.[2] Het werk werd in 1993 gekocht van mevrouw A.B. Loosjes-Terpstra, die hier onderzoek naar deed en de resultaten daarvan ook aan de KB overdroeg. Dit boek is gedrukt met een techniek waarvoor de Nijmeegse filosoof en militair ingenieur Johannes Teyler in 1688 een privilege kreeg. Hierbij gaat het in zekere zin om een soort ‘schilderen op de plaat’ met rollen die aan poppen doen denken, waarnaar de techniek ‘à la poupée’ genoemd wordt. De bijdragen van Simon Turner en van Elmer Kolfin en Marrigje Rikken gaan in op de vernieuwende techniek die Teyler verder uitwerkte en waarmee vervolgens platen van Amsterdamse uitgevers als Petrus Schenk, Gerard Valck en Carel Allard afgedrukt werden. Kolfin en Rikken analyseren alle afdrukken die ze van de topografische series gevonden hebben en analyseren deze ook qua kleur en voorkomen, omdat geen afdruk hetzelfde is door het handmatig aanbrengen van kleuren op de plaat.

Na het tekstgedeelte volgen nog enkele handige onderdelen: een uitgebreide chronologie van de ontwikkeling van de kleurendruk tussen 1400 en 1700; een

degelijke woordenlijst met beknopte beschrijving van alle voorkomende begrippen; een zeer uitgebreide bibliografie die laat zien dat aandacht voor kleurendruk niet van vandaag of gisteren is en ten slotte een index op persoonsnamen.

Brill promoot het boek als een 'handboek voor kleurendruk'. En dat is het volgens mij nou juist niet. Bij een handboek denk ik aan een boek als *Grafische technieken* van Fons van der Linden (oorspr. 1979; vijfde herziene druk 1990). Dat moest ik tijdens mijn studie van voor naar achter doornemen en dat sla ik in voorkomende gevallen nog steeds op; het is een nuttig naslagwerk, vooral door de handige schematische tekeningen die elk drukproces uitleggen. Van der Linden bespreekt ook (kort) 'Het gebruik van kleur in de manuele hoogdruk' en 'Het gebruik van kleur in de manuele diepdruk', waarbij ook hij namen als Ugo da Carpi of Johannes Teijler [sic] noemt.[3] Alles zeer beknopt en zonder bronvermeldingen, maar dus wel met zeer verhelderende schematische weergaven van het drukproces.

Jan van Call, 'De Binnen Amstel tusschen de Blauwe en Halve Maans brugh'. Ets ingeïnkt à la poupée. Uit: *Admirandorum Quadruplex Spectaculum.* Amsterdam, Schenck, ca. 1694-1697, pl. 66. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, KW 2211 B 24.

Printing Colour is een heel ander boek. De artikelen zijn degelijk, uitgebreid en met veel achtergrondinformatie. Het is fris en aantrekkelijk, een boek waar je als lezer vrolijk van wordt, niet in het minst door het enthousiasme van de auteurs. Ze slepen je mee in de gedachte dat ze met dit boek een nieuwe aanpak brengen door boekdruk niet te isoleren van kunstgrafiek. Ze doen je beseffen dat ze enorm veel nieuwe kleurendrukken hebben kunnen ontdekken, doordat nu zoveel materiaal digitaal beschikbaar is. En ze overtuigen je dat niet de kunstenaar, maar de drukker bepalend is geweest voor de vernieuwing in de kleurendruk. Je bent het met hen eens dat er gestandaardiseerde begrippen moeten komen om kleurendruk te beschrijven en op te nemen in catalogi van musea en bibliotheken, om zo nog meer onderzoek mogelijk te maken.[4]

Is er dan helemaal niets op dit werk aan te merken? Dat is nu ook weer niet het geval. Wat ik als lezer af en toe mis zijn de handige schematische weergaven van Van der Linden. Een techniek beschrijven is toch anders dan een techniek zien. Anderzijds staan er diverse handige tabellen in, zoals een schema dat gebruikt kan worden om vast te stellen of een bepaalde kleur gedrukt dan wel handmatig aangebracht is (p. 20). En de gedetailleerde illustraties geven vaak ook goed inzicht in het drukproces, bijvoorbeeld bij de afdrukken van de verschillende blokken van Jean Michel Papillon (p. 58-59) of de platen van de kleurendrukken van Hercules Segers (p. 192-195). Het boek is sowieso schitterend en ruim geïllustreerd. Toch zijn er plaatsen waar een afbeelding beschreven wordt waarvan dan weer juist geen plaatje opgenomen is (bijvoorbeeld p. 104). Juist dat plaatje zou je als lezer dan óók willen zien - een lezer wil immers altijd meer. Bepaald onhandig is de positionering van de afbeeldingen in het hoofdstuk over de kleurendruk met de techniek van Teyler. Op p. 209 staat dat je de kleuren van afbeelding 19.1 en 19.2 met elkaar moet vergelijken en op p. 210 staat dat je hetzelfde moet doen met afbeelding 19.3 en 19.4 - maar 19.1

en 19.2 als ook 19.3 en 19.4 staan aan weerszijden van dezelfde pagina. Dat vergelijkt niet gemakkelijk.

Wat mij als boekhistorkus echt stoorde is dat de bekende Willem Jansz Blaeu, onze grote boekdrukker en cartograaf, om de een of andere mij niet duidelijke reden als Willem Janssen ten tonele gevoerd wordt (p. 167, p. 178). Merkwaardig genoeg staat hij in het register wel onder de naam Blaeu, Willem Jansz, evenals in het chronologisch overzicht. Gelukkig maar. Daar hoort hij ook. In een eventuele herdruk hoop ik dat dit aangepast wordt.

Ten slotte nog één opmerking: het zou het onderzoek naar kleurendruk ook zeer ten goede zijn gekomen als de termen in de woordenlijst voorzien waren van de equivalenten in andere talen (Frans, Duits, Nederlands) - iets wat Van der Linden in zijn werk wel deed. Als het nu belangrijk is kleurendruk uniform te beschrijven, dan zou een standaardwerk als *Printing Colour 1400 - 1700* daar met een dergelijke meertalige woordenlijst nog beter aan bij kunnen dragen.

Ik gebruik hierboven het woord standaardwerk niet voor niets. Dit boek is een standaardwerk, een inspirerend standaardwerk dat hopelijk een vervolg krijgt in tijd en in aanpak. Het brengt veel nieuwe inzichten en geeft voor het eerst een degelijk, wetenschappelijk en goed onderbouwd overzicht van de vroege ontwikkeling van de kleurendruk. De vele, prachtig afgedrukte illustraties nodigen uit tot kijken en lezen. Het is een verfrissend en enthousiasmerend boek met informatieve bijdragen en zal bij velen de aandacht voor kleur in drukwerk stimuleren, precies wat de redacteuren met dit boek beogen.

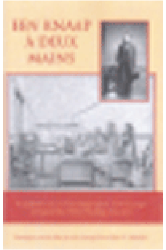
Hans D. Schneider (ed.), ***Een knaap à deux mains. De geschiedenis van een ruim tachtigjarig leven, uit herinneringen samengesteld door Tiemen Hooiberg***
Zoetermeer, uitgave in eigen beheer via Free Musketeers, tweede druk, 2015
Paperback, 326 pags., 205 × 295 mm, talrijke illustraties in kleur en zwart-wit ISBN 9789048436477
€ 30 inclusief verzendkosten Te bestellen bij de auteur via hansaga@ziggo.nl

De Hooiberg in Epe was vanouds een gerenommeerde drukkerij, voor lezers van *De Boekenwereld* met grafische belangstelling zeker geen onbekende. De drukkerij werd in 1878 opgericht, verhuisde in 2009 van Epe naar Deventer en ging een jaar later helaas ter ziele. Achter die alleszins respectabele bedrijfsgeschiedenis van 132 jaar gaat een andere, niet minder respectabele geschiedenis schuil die nog verder teruggrijpt in de negentiende eeuw. Deze historie wordt uit de doeken gedaan door de egyptoloog en historicus Hans D. Schneider, van 1968 tot 2003 werkzaam bij het Rijksmuseum van Oudheden in Leiden als conservator en directeur. Schneider bezorgde een heruitgave van de autobiografie van Tiemen Hooiberg (1809-1897), die in 1893 uitkwam bij Drukkerij De Hooiberg in Epe. De oorspronkelijke uitgave was niet bestemd voor de handel en verscheen in een zeer beperkte oplage.

Tiemen Hooiberg, de vader van drukker Andries uit Epe, was zelf drukker in Leiden; juister, hij was onder meer drukker. De veelzijdige Tiemen werd door een van zijn mentoren 'een knaap à deux mains' genoemd en lijkt inderdaad over twee, zo niet vier rechterhanden te hebben beschikt: naast drukker en uitgever was hij te ken aar-lithograaf, amanuensis in het Rijksmuseum van Oudheden, opgravingsassistent, papier- en boekhandelaar, huisonderwijzer, leraar, samensteller van woorden- en schoolboeken, vertaler, handelaar in Engelse handwerkartikelen en speculant in vastgoed.

Hooiberg was een van de beste lithografen van zijn tijd. Bijna zestig jaar lang was hij hoofd van de steendrukkerij van het Rijksmuseum van Oudheden. Zijn productie voor het museum en andere opdrachtgevers was enorm. Tijdens zijn lange loopbaan had hij te maken met de eerste drie directeuren van het museum: Caspar Reuvens (1793-1835), Conrad Leemans (1809-1893) en Willem Pleyte (1836-1903).

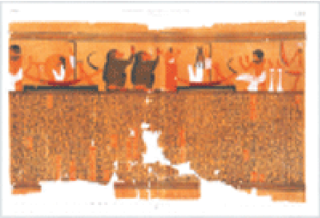
Hooibergs oudheidkundige carrière begon in 1830, toen Reuvens de twintigjarige jongeman in dienst nam als tekenaar bij de opgraving op zijn landgoed Arentsburg bij Voorburg. Reuvens begeleidde Hooibergs eerste schreden op het lithografische pad en was tevens de oprichter van de aan het museum verbonden drukkerij - een combinatie die ook in de negentiende eeuw uniek was. Met Reuvens' opvolger Leemans werkte Hooiberg tientallen jaren aan de *Monumens égyptiens*, de volumineuze publicatie over de Egyptische collectie van het museum. Het werk, ook in zijn verschijningsvorm monumentaal, verscheen vanaf 1839 in afleveringen. De reeks werd na ruim 65 jaar in 1905 voltooid; Hooiberg was al in 1897 overleden, Pleyte in 1903. Een jaar later werd de drukkerij van het museum opgedoekt - de lithografie was een verouderde reproductietechniek geworden die niet langer kon concurreren met de fotografie.



Tijdens zijn werkzame leven maakte Hooiberg honderden litho's voor de *Monumens égyptiens* en andere uitgaven van het museum. Daarnaast richtte hij in 1860 met zijn zoon Cornelis een eigen bedrijf op, de papier- en boekhandel Firma T. Hooiberg & Zoon. De zaak werd al gauw uitgebreid met de Steendrukkerij T. Hooiberg en Zn., uitgever van onder meer het *Nieuws- en Streekblad voor Leiden en omstreken*. In 1866 kwam ook de tweede zoon Andries in de zaak, vader Tiemen trok zich in 1878 terug en in datzelfde jaar begon Andries in Epe een tweede drukkerij die evenals de Leidse te boek stond als ‘T. en A. Hooiberg’. In 1889 beëindigde de tachtigjarige Tiemen zijn loopbaan bij het Rijksmuseum van Oudheden, waar hij 58 jaar had gewerkt. Hij verhuisde naar Epe om zijn levensavond door te brengen in het gezin van zijn zoon Andries, In 1893, op 84-jarige leeftijd, voltooide hij zijn autobiografie *De geschiedenis van een ruim tachtigjarig leven.*

De egyptoloog Schneider leerde bij het Rijksmuseum van Oudheden het werk van Tiemen Hooiberg kennen en raakte onder de indruk en ook onder de bekoring van diens verfijnde lithografieën. Zijn belangstelling voor Hooiberg is niet louter vakmatig, zijn enthousiasme voor deze opmerkelijke negeritiende-eeuwer spreekt uit zijn inleiding bij deze heruitgave. Schneider heeft de tekst van Hooiberg niet hertaald in modern Nederlands, een terechte keuze: Hooiberg heeft een levendige manier van schrijven en groot taalbereik. Zijn geschrift is voor de hedendaagse lezer een plezier om te lezen.

Het egodocument biedt een interessant beeld van het reilen en zeilen in het negentiende-eeuwse Leiden en van Hooibergs werkzaamheden, wederwaardigheden, ontmoetingen en reizen in binnen- en buitenland. Schneider heeft de tekst voorzien van noten, her en der toelichtende kaderteksten ingelast en ruimhartig gebruikgemaakt van illustraties.



Papyrus T 2 uit het dodenboek van Kenna, met bavianen die de Zonnegod begroeten. *Monumens égyptiens* T. III, pl. XII. Lithografie van Tiemen Hooiberg.

Het levensverhaal van Tiemen Hooiberg vormt een aangename lectuur, getuige ook het feit dat het boek inmiddels een tweede druk beleefde, (svdv)

Eigenbouwer, tijdschrift voor de goede smaak
nummer 4, juli 2015
80 pagina's, 17 × 24 cm, illustraties in zwart-wit en kleur

€ 12, 50 (geen verzendkosten)
Te bestellen via oldewarris@box.nl

Eigenbouwer, tijdschrift voor de goede smaak wordt samengesteld door een wat oudere rebellenclub. Drijvende kracht achter het blad is Hans Oldewarris, voorheen uitgever van 010 en voorheen een gewaardeerd scribent in *De Boekenwereld*. Het tijdschrift verschijnt onregelmatig, afhankelijk van de luimen van de redactie, en is gevorderd tot zijn vierde nummer. Het wordt gemaakt om het plezier van het maken van een blad - en zo hoort het ook. De pretentie van goede smaak moet met een korrel zout worden genomen. De *Eigenbouwer* heeft een bouwkundige inslag, evenals zijn oprichter. De artikelen gaan gewoonlijk over onderwerpen uit de architectuur-, kunst- en literatuurgeschiedenis van de twintigste eeuw.

Ook het vierde nummer bevat een vijftal interessante bijdragen. Hans Oldewarris verdiept zich in het fenomeen van de Amsterdamse School, bouwkundig en anderszins. Naar aanleiding van een recente expositie over boekbanden die tot die stijl worden gerekend vraagt hij zich af of dit eigenlijk wel een zinvol stijlbegrip is. De stroming wordt gewoonlijk omschreven in vage termen en vertoont in zijn uitingsvormen weinig samenhang. Hij komt tot de conclusie dat ‘de Amsterdamse School’ beter te begrijpen is als geslaagde *city-branding* dan als een homogene stijl. Verder artikelen van Radboud van Beekum, die beschrijft hoe de architect G.F. la Croix in 1909 door Berlage buiten spel werd gezet bij de bouw van een sanatorium in Groesbeek; een lang artikel van Sjoerd van Faassen over Dirk Coster, wiens naam in de literatuurgeschiedenis voortleeft dankzij de schimpscheuten van Du Perron en Ter Braak; Hanneke Ooster hof over Lotte Beese (1903-1988), de eerste vrouwelijke student aan het Bauhaus en de latere echtgenote van architect Mart Stam; en als uitsmijter een aardig verhaal van Wietse Goppes en Leo Jansen over Mondriaans laatste jaren in New York. (svdv)

Eindnoten:

1 E. Upper (nu Savage), ‘Red Frisket Sheets, c. 1490-1700. The Earliest Artefatts of Colour Printing in the West’, *Papers of the Bibliographical Society of America* 108 (2014), p. 477-522. Met een online overzicht: http://bibsocamer.org/wp-content/uploads/Upper-Red-Frisket-Sheets.pdf.
2 Digitaal te raadplegen via www.kb.nt/themas/atlassen/viervoudig-schouwspel-van-wonderen [14-9-2015].
3 F. van der Linden, *Grofische technieken*, De Bilt, Cantecleer, 1982, p. 56-65 respectievelijk p. 149-152.
4 In de STCN wordt aangegeven of een titelblad in meer kleuren gedrukt is - maar dat is dus maar een fractie van de mogelijke kleurendruk in een boek.

Nieuws
Rectificaties

In het artikel van Hans Mulder over Maria Sibylla Merian in *De Boekenwereld* 31 (2015) 2, p. 70-75, zijn bij het doorvoeren van correcties een paar storende fouten geslopen. Peter de Grote kocht de collectie van Frederik Ruysch niet voor *f* 3000, maar voor *f* 30.000. Omgekeerd kocht lijfarts Robert Areskin (Erskine) voor de tsaar Merians boek met 254 aquarellen niet voor *f* 30.000, maar voor *f* 3000. Het studieboek van Merian kocht Areskin voor zichzelf. De verkoop vond plaats op haar sterfdag 13 januari 1717, overeenkomend met 1 januari in de destijds in Rusland gehanteerde Juliaanse kalender.

Het artikel 'Negen Nederlandse letters' van Henk Gianotten (*De Boekenwereld* 31 (2015) 2, p. 76-77) kan de indruk wekken dat letterontwerper Fred Smeijers aan de Scala letters van Martin Majoor heeft gewerkt. Dat is onjuist. Beide ontwerpers studeerden tegelijk in Arnhem af, werkten lang samen en wisselden veel informatie uit. De Scala letters zijn echter uitsluitend door Martin Majoor, de Quadraat letters uitsluitend door Fred Smeijers gemaakt.

[Vervolg Nieuws]

In Memoriam Gerard van Thienen

Marieke van Delft

Op 19 juli 1015 overleed Gerard van Thienen, 'incunabulist van de Lage Landen' zoals hij in 2006 gekenschetst werd bij zijn afscheid als conservator van de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag.' Van Thienen was vijfendertig jaar werkzaam bij deze instelling, eerst als allround conservator Oude Drukken, later toegespitst op de incunabelen en (post) incunabelen, dus oude drukken tot 1540.

Standaardwerken voor de incunabelstudie

In september 1969 werd hij - nog niet eens afgestudeerd - aangesteld bij de KB op voorspraak van de Amsterdamse hoogleraar Wytze Hellinga, bij wie hij student-assistent was. Al snel werd hij betrokken bij de organisatie van de Belgisch-Nederlandse tentoonstelling ter herdenking van 500 jaar boekdrukkunst in de Lage Landen. De catalogus die daarbij verscheen geldt nog steeds als een klassiek boek.[2] Van Thienen had een enorme werkkracht, getuige de drie standaardwerken die hij tot stand heeft gebracht: IDL, ILC en WILC.[3] In het eerste, *Incunabula in Dutch Libraries* (IDL; 1983), zijn alle circa 4750 Nederlandse en buitenlandse incunabelen beschreven die op dat moment in Nederlandse bibliotheken te vinden waren. Vervolgens stelde hij met John Goldfinch *Incunabula printed in the Low Countries* (ILC; 1999) samen, waarin alle incunabelen uit de Lage Landen beschreven zijn die wereldwijd bewaard worden. De dossiers die hij voor elke incunabeleditie aanlegde gebruik ik nog wekelijks bij het beantwoorden van vragen of aanschaf.

Watermerkenonderzoek

Daarna volgde een nieuw onderwerp: papieronderzoek. Van Thienen reisde de halve wereld rond om afbeeldingen van watermerken in het papier van incunabelen te verzamelen.[4] Op die manier wist hij ruim 16.000 watermerkafbeeldingen bijeen te brengen. Deze werden door stagiairs ingevoerd in een database die gepubliceerd is op het web: *Watermarks in Incunabula printed in the Low Countries* (WILC; *www.watermark. kb.nl*). Uiteraard verdiepte hij zich in het papieronderzoek, maar daarnaast trok hij zijn eigen plan. Zo introduceerde hij Equivalent Groepen, om vastte stellen in welke drukken hetzelfde papier gebruikt is.[5] Internationaal is WILC de op één na grootste database ter wereld. Als zijn opvolger werd ik, samen met de gepensioneerde Van Thienen, twee jaar na mijn aantreden vanwege WILC betrokken bij *Bernstein*, een Europees project waarin verschillende watermer ken databases geïntegreerd werden (*www.memoryofpaper.eu*). Ook de watermerken in Spaanse incunabelen, die Van Thienen na zijn pensionering onderzocht, zijn in deze website opgenomen.

KB-collectie

Ondertussen vergat Van Thienen de KB-collectie niet. Hij schafte nieuwe boeken aan en deed onderzoek naar de provenances van de KB-incunabelen. Ook deze resultaten werden in een database ingevoerd en zijn enkele jaren geleden opgenomen in de catalogus van de KB. Maar de watermerkendatabase had prioriteit en die wilde hij in ieder geval voor zijn pensionering afronden. Niet voor niets gaf één van de provenancestagiairs zijn stageverslag de titel *In de schaduw van de watermerken.*

Gerard van Thienen, 1939-2015.

Leermeester

Van Thienen was een bijzondere man: gedreven, eigenzinnig, vasthoudend, behulpzaam, erudiet en wars van humbug. Hij had een enorme kennis van het vroege boek en deelde die graag met anderen. In de afgelopen tien jaar heb ik als zijn opvolger nooit tevergeefs een beroep op hem gedaan. Een bijzondere aanschaf, een lastige vraag - ik hoefde maar te mailen en kreeg per kerende post antwoord. En omgekeerd wist hij mij ook te vinden, als hij iets wilde regelen waarvoor hij de KB nodig had. Hij introduceerde me bij incunabel- en papieronderzoekers, bij voorkeur bij een goed glas bier op een van de Bernstein-reizen of bij hem thuis.

Ook voor zijn stagiairs was hij een inspirerende leermeester. Velen vonden een werkkring in het vak. Met sommigen publiceerde hij, met anderen hield hij tot aan

het eind van zijn leven contact, ook in het afgelopen jaar waarin hij keer op keer geconfronteerd werd met het terugkomen van zijn ziekte. Steeds leek hij deze te overwinnen, maar uiteindelijk bleek het tij niet te keren. Met zijn heengaan verliest de Nederlandse boekenwereld een van de laatste echte incunabulisten.

Eenmalig Gerard van Thienenstipendium

Van Thienen werd ook internationaal zeer gewaardeerd. Dat blijkt uit het feit dat een bevriende buitenlandse collega bij zijn overlijden een bedrag van € 1000 aan de KB ter beschikking heeft gesteld om een jonge onderzoeker de gelegenheid te geven een onderzoek of stage te doen op het gebied van de incunabelistiek of het watermerkonderzoek. Voorstellen kunnen gestuurd worden naar marieke.vandelft@kb.nl.

Veilingverslagen
Edwin Bloemsaat

Burgersdijk & Niermans, *12 en 13 mei 2015*

Deze veiling in Leiden, waarop ik niet aanwezig was, kreeg op de tweede dag een gedenkwaardig verloop door het overlijden van John Landwehr. Toen een medewerker van het veilinghuis contact wilde opnemen met een telefonische bieder, ving hij bot. Achter de tafel ontstond enige consternatie, waarop de veilingmeester meedeelde dat de gebelde bieder John Landwehr was en dat deze kort tevoren plotseling was overleden. De vorige dag had hij nog gekocht op de veiling van Burgersdijk & Niermans. In het harnas gestorven, een dood waarop iedere aartsverzamelaar mag hopen. Ondanks zijn hoge leeftijd kocht en verkocht hij nog steeds op veilingen. Met John Landwehr (1924-2015) verliezen we een kleurrijke persoonlijkheid die zijn stempel heeft gezet op het oude boek in Nederland, als bibliograaf die verzamelgebieden beschreef en tevens creëerde, als verzamelaar en als handelaar-hoedanigheden die bij hem in elkaar overliepen. Zie P.J. Buijnsters, *Geschiedenis van het Nederlandse antiquariaat*, p. 375 e.v. voor Landwehr als handelaar en idem, *Geschiedenis van de Nederlandse bibliofilie*, p. 121 e.v. voor Landwehr als verzamelaar. Ik ben benieuwd wat er met zijn collectie gaat gebeuren.

Bubb Kuyper, Handschriften en Oude boeken, *20 mei 2015*

Op woensdagavond 20 mei kwamen bij Bubb Kuyper in Haarlem Handschriften en Oude

Boeken onder de hamer (lots 2388-3062). De sessie begon om 18.30 uur en eindigde om 22.00 uur, wat neerkwam op een veiling-snelheid van 193 lots per uur. De zaal was niet al te vol en de sessie duurde gevoelsmatig vrij lang. Helaas was er deze keer na afloop geen drankje, wat het gevoel van langdurigheid bij het afrekenen nog versterkte.

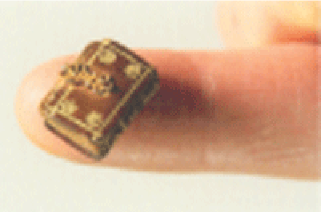
Dan de harde feiten. Van de 675 lots werd een kwart niet verkocht, een redelijke score. Van de verkochte lots werd 25 procent toegeslagen aan een bieder via internet, de anonieme nummer 1. Dat betekent dat nog altijd 75 procent van de lots werd toegeslagen aan (of 'gewonnen door', in modern jargon) een koper in de zaal of een schriftelijke bieder.

De veiling had op vrijwel elk terrein hoogtepunten te bieden. Van de handschriftensessie wil ik een paar lots uitlichten. Een handgeschreven brief van Sigmund Freud uit 1939 aan de Amsterdamse journalist en schrijver Cees de Dood (1892-1965) ging voor de inzet van € 8000 naar een schriftelijke bieder (richtprijs € 8000-10.000). Een lotje boeken met opdrachten (lot 2458) voor o.a. Johannes Röntgen van violiste Alma Rosé, een nicht van Gustav Mahler, werd ingezet op € 300 en uiteindelijk voor € 2300 toegeslagen aan een bieder op internet (richtprijs € 100-150). De Koninklijke Bibliotheek verwierf voor € 2500 een collectie van 33 brieven van J.R. Thorbecke (lot 2466), die werd ingezet op € 1500 (richtprijs € 1500-2000). Onverkocht bleef echter een gedrukt exemplaar van het vredesverdrag van Breda uit 1667, dat een einde maakte aan de Tweede Engelse Oorlog; het officiële document (lot 2469), voorzien van handtekeningen en zegels, had een richtprijs van € 30.000-50.000.

Bij de gedrukte boeken was mijn favoriet lot 2880, *Bloem-hofje* door C. van Lange uit 1673, in een goudgestempelde band met filigraan gouden sluiting. Met een formaat van 15 × 10 mm was dit tot 1897 het kleinste gedrukte boek ter wereld en een van de meest begerenswaardige objecten voor verzamelaars van miniatuurboeken. Het komt zeer zelden op de markt. Nederlandse bibliotheken hebben twee exemplaren, het ene in Museum Meermanno uit de collectie Horodisch en het andere - gerestaureerd - in de Koninklijke Bibliotheek. De prijsstelling voor zo'n boekje is natuurlijk lastig, maar de taxatie van € 10.000-15.000 bleek reëel, want het werd voor € 10.000 op tafel afgeslagen.

Een ander hoogtepunt was de incunabeleditie *Biblia Latina cum postillis Nicolai de Lyra*, gedrukt in Neurenberg door Anton Koberger in 1493 (lot 2756). Dit vierdelige werk was weliswaar niet helemaal compleet, maar wel gebonden in mooie contemporaine half varkensleren banden. Het werd voor € 8000 aan een schriftelijke bieder toegeslagen (richtprijs € 8000-10.000). Meer strijd werd geleverd om het monumentale botanische werk van Berthe Hoola van Nooten, *Fleurs, fruits et feuillage choisies de la flore et pomone de l'îva de Java*, Brussel 1863 (lot 2576). Dit werk in groot folio bevat veertig chomolitho's van topkwaliteit. Het werd ingezet op € 4000 en op tafel toegeslagen voor € 6000 (richtprijs € 3000-5000). Tenslotte werd er ook stevig gevochten - hoe kan het anders - om A.O. Exquemelins *Historie der boecaniers, of Vrybuyters van America*, Amsterdam 1700 (lot 2668). Het werd ingezet op € 1600 en ging voor € 3750 naar een telefonische bieder (richtprijs € 1500-2000).

Alexander Olivier Exquemelin, *Historie der boecaniers, of Vrybuyters van America*, Amsterdam, Nicolaas ten Hoorn, 1700.



C. van Lange, *Bloemhofje*, [Middelburg], B. Smidt, 1673. Tot 1897 het kleinste gedrukte boek ter wereld.

Bertha Hoola van Nooten, *Fleurs, fruits et feuillage choisies de la flore et pomone de l'île de Java*, Brussel, Merzbach & Falck, 1863.

Van Stockum, *3 en 4 juni 2015*

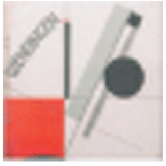
De catalogus voor de veiling bij Van Stockum in Den Haag bestond uit twee delen, met een apart deel op groter formaat voor de prentencollectie van Walter Loose, de vader van de in 2011 overleden Haagse antiquaar Bob Loose. Deze prentenveiling, met onder andere mooie en goede etsen van Rembrandt, was een zeer groot succes. Handelaars uit binnen- en buitenland zaten in de zaal.

De catalogus van de boekenveiling, op normaal formaat, bevatte onder andere het eerste gedeelte van de voorraad van de vorig jaar overleden Joep Kervezee, eigenaar van Antiquariaat Het Bisschopshof. De sectie Oude Drukken en Handschriften (kavel 455-855) was met vierhonderd lots beduidend groter dan de laatste jaren bij Van Stockum het geval was. Helaas was op veel boeken het een en ander aan te merken, wat misschien verklaart waarom ruim veertig procent niet werd verkocht, nogal veel voor mijn gevoel. Kervezee stond echter bekend om zijn goede smaak, dus ik verwacht

dat in de komende veiling(en) uit deze collectie mooie stukken zullen opduiken. Wat in het vat zit, verzuurt niet!

Een paar stukken wil ik eruit lichten, in de eerste plaats *Alle de wercken van Bredero* uit 1644 (lot 624). Er zijn relatief weinig zeventiende- en achttiende-eeuwse edities van deze zeer lezenswaardige auteur-wellicht omdat hij te boek stond als een schuinsmarcheerder - en ze zijn dan ook zeldzaam. Het exemplaar was in goede staat en bracht € 425 op (richtprijs € 250). Een goed exemplaar, zij het in een latere band, van *Het Nieu Geusen liet boeck*, Amsterdam 1624 (lot 649) bracht € 1100 op (richtprijs € 1000). Het duurste boek was een reprise van de vorige velling, de *Passio Christi*, Neurenberg 1511, van Albrecht Dürer (lot 508). Dit boek heeft nu ongetwijfeld geprofiteerd van de goede prentenveiling en bracht € 24.000 op (richtprijs € 18.000).

Originele tekening van Hergé voor het omslag van *Le petit virtgtième*, april 1933.



Wendingen nr. 11 (1921). Omslag door El Lissitsky.

Zwiggelaar, *9 en 10 juni 2015*

Als laatste Zwiggelaar Auctions, die veilden in de ‘Burcht van Berlage’ aan de Henri Polaklaan in Amsterdam. Alleen al het gebouw uit 1900 is een bezoekje aan de kijkdagen waard. Dit was de dertiende veiling van het nog relatief jonge veilinghuis van Vincent Zwiggelaar uit Groningen. Als veilingmeester trad Geert Postma op en ondanks het ongeluksgetal was het een succesvolle veiling, verdeeld over twee overvolle en lange avondsessies. Naast boeken werden veel aan boeken gerelateerde objecten geveild. Het aanbod, in samenhang met een ruimhartig gebruik van vitrines, leverde aantrekkelijke kijkdagen op. Wel was het soms lastig om items te vinden, maar er waren steeds bereidwillige dames en heren om je te helpen.

De catalogus van 168 pagina's was rijk geïllustreerd met kleine kleurenafbeeldingen bij de lots, maar de leesbaarheid viel tegen door het klein gezette lettertype. De beschrijvingen waren wisselend van kwaliteit en bevatten nogal wat subjectieve opmerkingen. Geveild werd er op koopnummer. Veilingmeester Postma had een zeer levendige en gevatte manier van veilen, waardoor je steeds alert bleef. Biedingen via internet werden echter minder efficiënt verwerkt dan bij andere veilinghuizen, wat nogal eens vertraging opleverde. De veilingmeester telde aan het eind van ieder bod af met ‘drie, twee, een’, wat misschien voor de internetbieder een voordeel had, maar de voortgang in de zaal vertraagde.

De eerste avond liep de veiling zeer goed, op de tweede avond gingen de boeken een stuk minder, maar dat werd ruimschoots gecompenseerd door de hoge opbrengst

van de strips. In tegenstelling tot de boeken werd de stripveiling bijna geheel in de zaal uitgevochten met lange biedralleys. Je kreeg weer even het gevoel hoe het vroeger toeging op boekenveilingen.

Pentekening uit het handgeschreven gebedenboekje van Alexander Sanders van Well, 1779.

En dan nu enkele hoogtepunten. Een astronomisch kaartspel, *Cartes élémentaires d'astronomie et de géographie*, Parijs 1795 (lot 204) werd ingezet op € 200 en afgeslagen op € 1100 (richtprijs € 200-400). Een lotje vloeibladen met reclame uit de jaren dertig (lot 300) met een richtprijs van € 60-80, werd ingezet op € 380 en op tafel afgeslagen voor € 420. Een fraai handgeschreven gebedenboekje in het Nederlands uit 1779 met 29 miniaturen (lot 517) werd afgeslagen in de zaal voor € 1900 (richtprijs € 700-1400). Er waren 27 lots *Wendingen*, waar goed op geboden werd. De duurste was de gebonden versie van nummer 11 uit 1921, gewijd aan El Lissitsky (lot 611). die € 2200 opbracht (richtprijs € 700-1400). Ook een aantal oblong Kuyper-atlasjes (lot 1237-1249) ging voor opvallend hoge prijzen weg. Bij de stripveiling was de absolute topper een originele omslagtekening van Hergé van de figuur Flupke voor Le petit vingtième uit april 1933 (lot 1199). Dit lot werd ingezet op € 50.000 en na een strijd tussen een bieder in de zaal en een telefonische werd het toegeslagen aan de laatste voor € 60.000. Een recordprijs voor zo'n tekening.

Culinaria

Amsterdam Symposium on the History of Food 2016

Veranderingen in de manier van koken in de Verenigde Staten in het midden van de vorige eeuw, de strijd tussen gas- en elektriciteitsbedrijven om de gunst van de huisvrouw en het gebruik van de hooikist in de Nederlandse keuken. Deze en vele andere onderwerpen komen aan de orde tijdens het ‘Amsterdam Symposium on the History of Food’, dat op 15 en 16 januari 2016 voor de derde keer gehouden zal worden. Het internationale symposium, deze keer getiteld ‘Fire, Knives and Fridges. the material culture of cooking tools and techniques’, wordt georganiseerd door de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam in samenwerking met de Amsterdam School for Culture and History en de onderzoeksgroep FOST van de Vrije Universiteit Brussel.

Plaats: Aula van de UvA, Singel 411,
Amsterdam
Datum: 15-16 januari 2016
Aanmelden via: www.aanmelder.nl/ashf2016
Meer info: www.bijzonderecollecties.uva.nl

Kookboekenweek

Van maandag 26 oktober tot en met zondag 1 november 2015 organiseert de CPNB voor het eerst een Kookboekenweek. Tijdens deze week introduceert de stichting de prijs voor het ‘beste kookboek van de Lage Landen’: Het Gouden Kookboek. Het is niet de enige week waarin het kookboek centraal staat. Dit jaar organiseert de Wonderneming [sic] van Fusina Verloop in november voor de vijfde keer de Kookboeken7daagse. Tijdens dit evenement worden diverse prijzen uitgereikt,

waaronder het Kookboek van het Jaar dat voor de negende keer wordt uitgereikt. Tijdens het Gala van het Kookboek 2015 werd de collectie Kookboek van het Jaar officieel overgedragen aan Bijzondere Collecties van de UvA.

***Frozen dainties*, Connecticut, Landers, Frary & Clark [ca. 1950].**

Cynthia Lawrence, *Bakken en braden met Barble*, Amsterdam, Strengholt, 1966; vertaling Mies Bauhuys.

Kookboekenweek CPNB: 16 oktober - 1 november 2015
Kookboeken7daagse: 7 - 15 november 2015

'Aan tafel! Een boekje open over eetcultuur'

De Koninklijke Bibliotheek (KB) en Museum Meermanno doen in de tentoonstelling 'Aan tafel' een boekje open over eetcultuur. De expositie van allerhande boeken en tijdschriften overeten en koken is van 10 oktober 2015 t/m 31 januari 2016 te zien in Museum Meermanno te Den Haag. Zes thema's staan centraal: 'Dagelijkse kost', 'Voedingsadvies', 'Over de grens', '*Chefs & celebrities*', 'Kind in de keuken' en 'Feesten & partijen'.

***Wenken voor het gebruik van het Inventa gasfornuis*, Rotterdam, R.S. Stokvis & Zonen N.V., 1951.**

In elk van de zes grote zalen van het museum wordt een van de thema's uitgewerkt aan de hand van smakelijke boeken en bladen uit de goedgevulde collecties van de KB en het Meermanno, Van de kaskraker *De volmaakte Hollandsche keuken-meid* uit 1746 tot *Bakken en braden met Barbie* uit 1966 en *Bakken met Menno, de 50 recepten van Menno de Koning* (*Heel Holland Bakt*-winnaar). Ook het *Oorlogs-kookboek* van A. Geurts zal niet ontbreken en evenmin *Het nieuwe Haagse kookboek* van F.M. Stoll en W.H. de Groot, waarvan dit jaar de 85ste druk verschijnt. Museum Meermanno | Huis van het Boek Prinsessegracht 30, 2514 AP Den Haag, 070 346 2700

Dinsdag t/m zondag van 11.00 tot 17.00 uur 10 oktober 2015 t/m 31 januari 2016 Nog t/m 1 november: ‘Alice in Wonderland 150 jaar’

Best Beschreven Boeken 2015

Best Beschreven Boeken is een prijs voor de beste beschrijving van een haast vergeten boek, waaraan elke liefhebber van oude en modern-antiquarische boeken kan deelnemen, De prijsvraag wordt georganiseerd door de Bond van handelaren in Oude Boeken (BOB), die een prijs van €500 uitlooft. De bedoeling is dat een schijnbaar alledaagse en triviale uitgave door een sublieme beschrijving op een voetstuk wordt geplaatst.

Bent u antiquaar, verzamelaar, gewoon lezer of anderszins boekenliefhebber? Stuur ons vóór 27 oktober uw inzending van maximaal 400 woorden, waarin u aannemelijk maakt dat uw boek een plek verdient in de eregalerij van Best Beschreven Boeken. Een deskundige jury beoordeelt de inzendingen. Onder hen Ewoud Sanders, taalhistoricus en journalist en antiquaar Michel de Vries, initiatiefnemer van de prijs. Zie voor een nadere omschrijving van de spelregels www.bestbeschrevenboeken.nl.

De prijsuitreiking vindt plaats op zondag 15 november tijdens de BOB-antiquarenbeurs in De Hallen aan het Bellamyplein in Amsterdam. De beurs opent om 10 uur, de prijsuitreiking is aan het begin van de middag in Leescafé Belcampo. Nieuwe boeken zijn uitgesloten van deelname, want die hebben nog niet de kans gekregen in vergetelheid te raken. Inzendingen naar info@bergerendevries.nl of per post naar Michel de Vries, Pelsterstraat 27-29, 9711 KH Groningen.

Congres Bibliotheekgeschiedenis Antwerpen

Op 27 oktober 2015 organiseert het Consortium of European Research Libraries (CERL) in samenwerking met de Vlaamse Erfgoedbibliotheek en de Universiteit Antwerpen haar jaarlijkse seminarie. Deze keer is het thema 'Library History: Why, What, How?' Elf sprekers uit zeven landen buigen zich over het hoe, wat en waarom van bibliotheekgeschiedenis. De directeuren van de Bodleian Library in Oxford, de Bibliothèque Mazarine in Parijs en de universiteitsbibliotheek van Warschau vertellen over de geschiedenis van hun bibliotheken en collecties. Onderzoekers en specialisten lichten toe welke methodieken en technieken zij gebruiken om bibliotheekgeschiedenis te behandelen. Ook wordt ingegaan op de vraag of bibliotheekgeschiedenis behulpzaam kan zijn bij het versterken van de positie van bibliotheken.

***rechts* Universiteitsbibliotheek Antwerpen.**

CERL is een samenwerkingsverband van Europese wetenschappelijke bibliotheken dat de kennis en het beheer van het gedrukte en handgeschreven erfgoed wil coördineren en bevorderen. Een aantal Nederlandse wetenschappelijke bibliotheken is aangesloten bij CERL. Het congres wordt op 27 oktober gehouden in de Universiteitsbibliotheek Antwerpen van 08.30 tot 17.00 uur, gevolgd door een receptie. De voertaal van het symposium is Engels. De toegang is gratis.

Internationaal project populair drukwerk

***Tableau du Monde Renversé*, Nancy, Hinzelin, [1838-1844]. De omgekeerde wereld: de leerling geeft de onderwijzer een pak slaag. Collectie Arie van den Berg/Bijzondere Collecties van de UvA.**

Onlangs heeft NWO de aanvraag van Jeroen Salman van de Universiteit van Utrecht gehonoreerd voor een boekhistorisch project met een internationaal karakter. Het project 'The European Dimensions of Popular Print Culture' (EDPOP) zal drie jaar lopen en beoogt het creëren van een Europees netwerk op het terrein van populair drukwerk. Er zal onder meer gewerkt worden aan de taxonomie van termen (genres, typen drukwerk), een thesaurus van uitgevers, auteurs en distributeurs en een overzicht van belangrijke collecties populair drukwerk in Europa. Daarnaast zijn er congressen, workshops en komt er een onderzoeks- en publiekswebsite. De universiteiten van Oxford, Londen, Newcastle, Nottingham Trent en Manchester nemen deel aan het project, evenals die van Valencia (Spanje) en Turku (Finland).

De wereld in kaart in Deventer

Met 'De wereld in kaart: gedrukte atlassen en kaarten tot 1900' toont de Athenaeumbibliotheek van Deventer vanaf 28 september een deel van haar imposante atlassencollectie. De Schatkamer van Deventer Boekenstad, ondergebracht in de hal van de bibliotheek aan het Klooster, is tot 8 januari gevuld met zeldzaam en kleurrijk kaartmateriaal. In de tentoonstelling is een bijzonder gaaf exemplaar te zien van de eerste echte atlas, uitgegeven door Ortelius en gedrukt door Plantijn in Antwerpen. Hun tijdgenoten Braun en Hogenberg vervaardigden een ongeëvenaarde stedenatlas en in de zeventiende eeuw gaf de Amsterdamse firma Blaeu cartografische meesterwerken uit. Deze en andere grote namen uit de cartografie passeren de revue. In de achttiende eeuw deed de Deventer drukker Jan de Lat van zich spreken met charmante handzame atlasjes, waarvan er acht worden tentoongesteld. Speciale aandacht gaat uit naar kaarten afgedrukt in Bijbels en de invloed van ontdekkingsreizigers op het wereldbeeld.

'Het Graafschap Hollandt', Amsterdam, Bernard Mourik, 1761: een zogenaamde *leo hollandicus.*

Havank, *Caviaar en cocaïne*, Utrecht/Antwerpen, A.W. Bruna en Zoon, 1962 (Zwarte Beertjes nr. 732). Omslagontwerp Dick Bruna.

'De Wereld in Kaart' is gratis toegankelijk, van maandag t/m vrijdag tussen 9.00 en 17.00 uur. Adres: Klooster 12, Deventer.

In de periode rond Kerst en de jaarwisseling gelden er aangepaste openingstijden. Meer informatie via www.sabinfo.nl.

Dick Bruna in het Rijksmuseum

Het Rijksmuseum presenteert een tentoonstelling waarin het werk van grafisch vormgever en kunstenaar Dick Bruna (1927) voor het eerst in een internationale context wordt belicht. Prenten en tekeningen van Bruna's grote voorbeelden Henri Matisse, Fernand Léger, Willem Sandberg, H.N. Werkman en Bart van der Leek zijn te zien naast zijn eigen boekomslagen, affiches, collages en tekeningen.

'Dick Bruna. Kunstenaar' toont de hoogtepunten van meer dan een halve eeuw grafisch werk. Bruna's kenmerkende stijl van heldere lijnen, primaire kleuren en geabstraheerde vormen in het platte vlak is te zien in zijn omslagen voor de detectivereeksen De Schaduw (Havank) en Maigret (Georges Simenon) en in zijn ontwerpen voor het fameuze nijntje. Het Rijksmuseum putte uit de eigen prenten collectie om Bruna's verwantschap met andere kunstenaars zichtbaar te maken. Bruna combineert technieken, zoals knippen en het loslaten van perspectief, uit de kleurrijke Franse avant-garde met de strenge beeldtaal en het kleurenpalet van De Stijl. Omgekeerd bewonderden Picasso, Rietveld en architect J.J.P. Oud de omslagen en affiches van Bruna om hun eenvoud en helderheid.

De catalogus, samengesteld door Caro Verbeek, verschijnt in een Nederlandse en Engelse editie. 'Dick Bruna. Kunstenaar' is van 27 augustus 2015 t/m 15 november 2015 te zien in de Philipsvleugel van het Rijksmuseum.

Boekkunstbeurs Leiden

Zaterdag 31 oktober en zondag 1 november vindt de jaarlijkse Boekkunstbeurs in de Pieterskerk in Leiden plaats, georganiseerd door de Stichting Drukwerk in de Marge en de Stichting Handboekbinden, Op de Boekkunstbeurs is een ruim aanbod te zien van fraaie met de hand gebonden boeken, volgens traditionele technieken vervaardigd drukwerk, kalligrafie en allerlei kunstzinnige voortbrengselen in papier. Margedrukkers tonen hun uitgaven, vaak gedrukt op oude persen met historisch materiaal. Die uitgaven variëren van plano's meteen enkel gedicht tot kunstenaarsboeken. De oplagen zijn klein en er wordt veel aandacht besteed aan het samenspel tussen letter, papier en vormgeving. Handboekbinders tonen allerlei voorbeelden van hun activiteiten. Verder is er papier te koop, en materiaal en gereedschap voor binders en drukkers.

Evenals de afgelopen jaren is er een speciale beursuitgave. Deze keer is dat *De houthakker en de hond*, een modern sprookje, speciaal geschreven voor de beurs door Paulien Cornelisse. Alle bezoekers van de beurs krijgen een exemplaar van de uitgave (plano). Op de beurs kan men dan zelf een omslag kiezen en de uitgave onder deskundige begeleiding inbinden. Paulien Cornelisse is zaterdag vanaf 15.00 uur aanwezig op de beurs.

Du Perron in de lucht

Op 15 oktober a.s. wordt in de Aula van de Koninklijke Bibliotheek te Den Haag de website eduperron.nl gelanceerd, een belangrijke nieuwe bron van kennis over leven en werk van de schrijver E. du Perron (1899-1940). De website is een coproductie van het E. du Perron Genootschap, de Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren, de Koninklijke Bibliotheek en het Letterkundig Museum. Alle zelfstandig uitgegeven werken van Du Perron zijn hierop te raadplegen, evenals zijn *Verzameld Werk*, zijn correspondentie (5500 brieven, waarvan ca. 750 voor het eerst gepubliceerd worden), biografische gegevens en een grote hoeveelheid beeldmateriaal. De website is niet alleen een rijke bron van informatie over Du Perron, maar ook over het culturele en literaire leven tijdens het interbellum.

Het E. du Perron Genootschap geeft de *Cahiers voor een Lezer* uit, een periodiek dat ten minste tweemaal per jaar uitkomt. Onlangs verscheen nr. 41 met o.a. Kees Snoek, ‘In memoriam Alain Eric du Perron’; idem, ‘Een uur met Ronald Spoor. Over zijn kennismaking en omgang met het werk van E. du Perron’; en Dieter Vandenbroucke, ‘Victor Brunclair en E. du Perron: individualisten op verschillende sporen’. Het nummer is voor € 10 te bestellen bij secretaris Petra Mars, info@edpg.nl.

rechts **Menno ter Braak, Simon Vestdijk en Edgar du Perron in 1939. Op de voorgrond Du Perrons onlangs overleden zoon Alain (1935-2015), Foto Emiel van Moerkerken. Letterkundig Museum, Den Haag.**

Eindnoten:

2 C. Lemaire e.a., *De vijfhonderdste verjaring van de boekdrukkunst in de Nederlanden*, Brussel 1973. Er verscheen ook een Franse editie.

3 Zie ook: P. Needham. ‘IDL, ILC, WILC: Gerard van Thienen's contributions to the study of incunabula’, *Quaerendo* 36 (2006). p. 3-24.

4 Voor een overzicht van zijn reizen, zie G. van Thienen, ‘Papieronderzoek van de in de Nederlanden gedrukte incunabelen, zie “ww.kb.nl/watermark”’, in: J. Biemans (red.) e.a., *Boek & letter*, Amsterdam 2004, p. 31-46.

5 Voor uitleg zie de introductiepagina's op www.watermark.kb.nl en M, van Delft, ‘Watermerkendatabases en de studie van het vijftiendeeeuwse boek’, in: Idem, *Van wiegendruk tot world wide web*, Zutphen 2015, p. 247-273 (te verschijnen november 2015).

Personalia

Cornelis Jan Aarts is als Campert-kenner mislukt. Zijn gedicht 'campert' verscheen in een zelf vervaardigd gestencild blaadje, maar bleef onopgemerkt. Zijn ontdekking van Camperts strip 'De Avonturen van Snuf Snuffel' sneuvelde bij herpublicatie in *Stripschrift* al na drie afleveringen. Zijn doorwrochte beschouwing over de deur in het oeuvre van Remco Campert werd te licht bevonden voor het speciale Campertnummer van het letterkundig tijdschrift *De Dwangbuis.* Nu verschijnt het - à *contrecoeur* -in een erkend vakblad voor de afvalverwerkende industrie.

Alex Alsemgeest (1980) is boekhistoricus en bibliograaf. Zijn interesse gaat uit naar onderwerpen op het gebied van natuurlijke historie, collectiegeschiedenis en Zweeds-Nederlandse boekgeschiedenis. Voor de Short-Title Catalogue, Netherlands beschreef hij verschillende collecties in Nederlandse en Zweedse bibliotheken. Voor de Bibliotheek van het Vredespaleis ontsloot hij de Grotius-collectie. De afgelopen jaren werkte hij voor Naturalis Biodiversity Center aan de *Bibliotheca Carcinologica L.B. Holthuis.* Het boek *In krabbengang door kreeftenboeken*, dat later dit jaar verschijnt, is daarvan een uitvloeisel.

Peter Altena is leraar Nederlands aan het Dominicus College in Nijmegen. In 2011 promoveerde hij op *Gerrit Paape (1752-1803). Levens en werken*, waarvan in 2012 een handelseditie verscheen. Hij schreef voor- en nadien over de Nederlandse literatuur van de achttiende eeuw. Met vrienden verzorgde hij publicaties over Louis-Ferdinand Céline, Betje Wolff en Aagje Deken en literaire helden uit de moderne tijd. Als lid van de museumcommissie van het Van 't Lindenhoutmuseum droeg hij teksten bij aan de brochure over de drukkerij van de Weesinrichting.

Edwin Bloemsaat is mediaevist, boekhistoricus en sinds september 2015 zelfstandig antiquaar in Den Haag voor oude en mooie boeken. Hij werkte tot voor kort bij Antiquariaat Brinkman in Amsterdam. Eerder was hij werkzaam als beschrijver oude drukken bij de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag voor de STCN. Tevens verzorgt hij de colleges 'Geschiedenis van de boekband' bij het Plantin Instituut voor Typografie in Antwerpen en is hij bestuurslid van de Nederlandse Boekhistorische Vereniging. In 2010 verzorgde hij de eindredactie van het jubileumboek van het Nederlands Genootschap van Bibliofielen, *Uit de schaduw.*

Nico Boerma (1938) studeerde klassieke talen en kunstgeschiedenis. Hij verzamelde vanaf 1964 populaire grafiek met nadruk op de Nederlandse en Belgische kinder- en volksprenten. Hij publiceerde over dit onderwerp in verschillende Nederlandse, Duitse en Italiaanse tijdschriften. Zijn verzamelingen op dit gebied heeft hij tussen 2010 en 2013 geschonken aan de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam. Hij is co-auteur van *Kinderprenten Volksprenten Centsprenten Schoolprenten, Populaire grafiek in de Nederlanden 1650-1950,* Nijmegen, Vantilt, 2014. In 2015 verschijnt van hem in samenwerking met Henk van Os *Heilige en Onheilige Families.* Het verzamelen van kinder- en volksprenten zet hij op bescheiden schaal voort.

Aernout Borms (1946) verwierf in 1988 uit een nalatenschap duizend centsprenten en begon daarna zelf te verzamelen. Zijn belangstelling ging uit naar prenten uit de industriële periode, waar nog maar weinig onderzoek naar was gedaan. Samen met zijn vrouw Leny breidde hij de verzameling uit, die daarnaast geïllustreerde kinderboeken vóór 1900, papieren speelgoed en oude beweegbare prentenboeken omvatte. Een deel van deze collectie werd in 2006 geschonken aan de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag. Hij is co-auteur van *Kinderprenten Volksprenten Centsprenten Schoolprenten, Populaire grafiek in de Nederlanden 1650-1950*, Nijmegen, Vantilt, 2014.

Wim Brands (1959) werkte na de School voor de Journalistiek als verslaggever voor onder meer het *Leidsch Dagblad* en *Vrij Nederland.* Hij maakt sinds jaar en dag boekenprogramma's voor de VPRO. Recent verscheen van hem de dichtbundel *'s Middags zwem ik in de Noordzee.* Hij is sinds februari 2015 gastschrijver van de Artisbibliotheek en werkt aan een boek over die vermaarde boekenverzameling.

Jeroen Dera (1986) werkt aan de Radboud Universiteit Nijmegen aan een proefschrift over de integratie van literatuurkritiek in nieuwe media (radio, televisie, internet). In de eerste helft van 2015 was hij als *visiting scholar* verbonden aan de Universiteit van Stellenbosch, Zuid-Afrika. Hij is kernredacteur van *Dietsche Warande & Belfort*, bestuurslid van de Jan Campert-stichting en lid van de adviescommissie poëzie en essay van het Vlaams Fonds voor de Letteren. Met Sarah Posman en Kila van der Starre redigeert hij een boek over de Nederlandstalige poëzie uit de 21ste eeuw (te verschijnen bij Vantilt, 2016).

Marieke van Delft studeerde geschiedenis en boekwetenschap in Leiden en Amsterdam en promoveerde in 2014 aan de KU Leuven op *Van wiegendruk tot world wide web. Bijzondere collecties en de vele geschiedenissen van het gedrukte boek.* De handelseditie van haar proefschrift verschijnt dit najaar. Zij werkt bij de afdeling Collecties van de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag als conservator Oude Drukken en redacteur-coördinator van verschillende kennisdiensten (Bibliopolis, STCN). Zij publiceert over diverse aspecten van de geschiedenis van het gedrukte boek in Nederland.

Henk W. Gianotten is auteur van boeken en artikelen over grafisch ontwerp, reproductie en druktechnieken. Hij werkte in verschillende technische en managementfuncties bij Tetterode/Lettergieterij Amsterdam, was zelfstandig adviseur en schreef o.a. voor *BNO Vormberichten, Items, Graficus, Grafisch Nieuws, PrintMatters* en *Publish.* In 2003 werd hem de Grafische Cultuurprijs toegekend voor zijn intermediaire rol tussen ontwerpers en drukkers.

Truusje Goedings is kunsthistorica en volgde de opleiding schilderen aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam. Zij werkt aan een proefschrift over 'const- en caertafsetters', in het bijzonder de 'meester-afzetter' Dirk Jansz van Santen. Daarnaast is ze werkzaam als boekbeschrijver in het antiquariaat en als zelfstandig onderzoeker en tekstschrijver. Zij treedt op als gastconservator van de tentoonstelling 'Dirk Jansz van Santen en de kleuren van de Gouden Eeuw', die vanaf 28 oktober 2015 te zien is bij de Bijzondere Collecties van de Universiteit van

Amsterdam. Tevens is ze de auteur van *'Afsetters en meester-afsetters'. De kunst van het inkleuren 1480-1720*, dat in samenhang met de tentoonstelling verschijnt.

Arnon Grunberg is schrijver en medewerker van *De Boekenwereld.*

Sjors de Heuvel (1987) studeerde Japans en boekwetenschap in Leiden. Sinds 2013 is hij verbonden aan de Elsevier Heritage Collection en verzorgde de toevoeging daarvan aan de STCN. Thans werkt hij aan een geïllustreerde Elsevier-geschiedenis (te verschijnen in 2016). Voor een bezoek aan de EHC of meer informatie: s.heuvel@elsevier.com.

J.F. Heijbroek (1949) is oud-conservator van het Rijksmuseum in Amsterdam. Hij publiceerde boeken en artikelen op (kunst)historisch gebied. In 2010 verscheen zijn biografie van Frits Lugt, waarvan in 2012 een Engelse editie uitkwam. In 2012 publiceerde hij (met Jessica Voeten) *Isaäc Israëls in Amsterdam* en in 2014 (met Erik Schmitz) *George Hendrik Breitner in Amsterdam*

Cees Houtman is emeritus hoogleraar Oude Testament aan de Protestantse Theologische Universiteit. Momenteel geniet de receptie van de Bijbel in Nederland vanaf de achttiende eeuw zijn bijzondere aandacht. Hij publiceerde daarover onder meer *Bijbelse geschiedenis herverteld. Woord en beeld - Vraag en antwoord*, Heerenveen 2010, en *Kinderkerk en kinderpreek. Geloofsopvoeding in het negentiende-eeuwse protestantse Nederland*, Heerenveen 2013. Binnenkort verschijnt van zijn hand *Weerloos voor de rechtbank van de rede. De Bijbel en het vrije denken in Nederland 1855-1955.*

Frans A. Janssen (1939) is emeritus hoogleraar Boek- en Bibliotheekgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. Hij houdt zich bezig met de geschiedenis van typografische technieken, van grafische vormgeving en van het verzamelen van boeken.

Hij publiceerde over die onderwerpen vele artikelen en boeken als *Zetten en drukken in de achttiende eeuw* (1982), *Technique and design in the history of printing* (2004) en *Goud en koper in de boekenwereld* (2008). Een door hem geleide werkgroep bouwde een reconstructie van een houten drukpers uit de zeventiende eeuw, die in de Universiteit van Amsterdam staat opgesteld.

Wendy van Lith (1984) studeerde kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Utrecht en deed een master museumstudies aan de Universiteit van Amsterdam. Via een tentoonstelling die zij maakte voor Museum Van Loon in Amsterdam raakte zij geïnteresseerd in portretkunst in de negentiende eeuw. Zij deed verder onderzoek op dit gebied met steun van het Van Gogh Museum. Bij het Rijksmuseum beschrijft zij de collectie Nederlandse lithografieën.

Christianne Muusers (1959) studeerde Nederlandse taal- en letterkunde in Utrecht. Gaandeweg heeft zij zich gespecialiseerd in culinaire geschiedenis. Sinds 2002 publiceert zij regelmatig artikelen met historische recepten op haar website coquinaria.nl. In 2003 verscheen het boekje *Pauwen en pasteien*, met recepten voor een middeleeuwse maaltijd op het Muiderslot in het kader van het KRO-programma *Markant Nederland.* Zij schreef diverse artikelen over middeleeuwse artes-literatuur

en leverde in 2013 een bijdrage aan het Jaarboek 73 van de Historische Vereniging ‘De Ghulden Roos’ in Roosendaal, over het thema ‘suiker’. Zij werkt nu aan een boek waarin

de culinaire collectie van de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag centraal staat.

Joseph Plateau grafisch ontwerpers is gevestigd in Amsterdam en bestaat sinds de oprichting in 1989 uit Eliane Beyer, Wouter van Eyck, Peter Kingma en Rolf Toxopeus. Het bureau heeft een grote verscheidenheid aan opdrachtgevers, van wie het merendeel afkomstig is uit sectoren als kunst, cultuur en beleid. Sinds 2012 verzorgt Joseph Plateau de vormgeving van *De Boekenwereld.*

Joost Rosendaal is universitair docent politieke cultuurgeschiedenis aan de Radboud Universiteit in Nijmegen. Hij promoveerde in 2003 aan die universiteit op *Bataven! Nederlandse vluchtelingen in Frankrijk 1787-1795* en schreef verschillende boeken over de Nederlandse revolutie van de achttiende eeuw. Vanaf het verschijnen van *Nijmegen '44. Verwoesting, verdriet en verwerking* (2009) publiceert hij ook over de Tweede Wereldoorlog en de herdenkingscultuur daarvan. Regionale en lokale geschiedenis heeft zijn bijzondere belangstelling. Hij doet onder meer onderzoek naar de plaats van de affaire Neerbosch in 1893/4 in de brede politieke en culturele context aan het eind van de negentiende eeuw.

Jef Schaeps studeerde kunstgeschiedenis in Groningen en Leiden. Hij is conservator prenten & tekeningen bij de Bijzondere Collecties van de Universiteit Leiden, voorheen bekend als het Prentenkabinet van de Universiteit. Ter herdenking van het 200-jarig bestaan van het Prentenkabinet publiceerde hij in 2014, samen met Jaap van der Veen, een catalogus van zeventiende-eeuwse tekeningen uit Leiden onder de titel *Leiden viert feest!*. Dit jaar volgt een tweede jubileumboek over de Leidse collecties. Zijn proefschrift over de geïllustreerde titelpagina's in het werk van Erasmus en andere zestiende-eeuwse auteurs wordt in 2016 verwacht.

Henk Slechte is historicus. Hij werkt als gastconservator en redacteur van tentoonstellingen en catalogi, en publiceert daarnaast over lokaal-, economisch- en cultuurhistorische onderwerpen. In *De Boekenwereld* heeft hij onder meer artikelen gepubliceerd over makers van politieke prenten, bijzondere en onbekende bibliotheken, en verzamelaars van boeken en prenten. In 2010 verschenen van hem *Marius Beauer als kritisch kunstenaar* en de *Geschiedenis van Deventer.* In 2013 was hij mederedacteur en mede-auteur van de bundel *Twee eeuwen Nederlanders in Sint-Petersburg. De Hollandse kerk als sociaal en religieus middelpunt.*

Sara Tas (1986) is conservator bij het Joods Historisch Museum in Amsterdam, waar zij mede-samensteller is van de tentoonstelling ‘Haagse meesters van de romantiek. De gebroeders Verveer herontdekt’, Zij studeerde Algemene Cultuurwetenschappen en Kunstgeschiedenis aan de UvA en publiceerde de afgelopen jaren over verschillende negentiendeeeuwse onderwerpen.

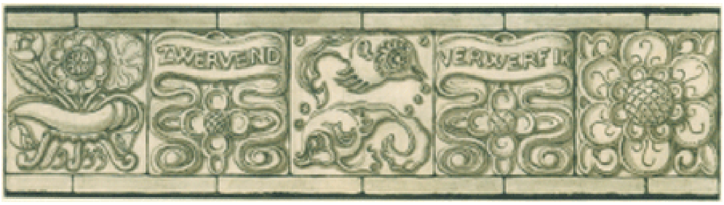
Sytze van der Veen is historicus en eindredacteur van *De Boekenwereld*.

[Nummer 4]

Voorwoord

Hoofdtooi van een danser op Bali, getekend door W.O.J. Nieuwenkamp 1907.

Een toneelspeler in Boeboenang op Bali, getekend door W.O.J. Nieuwenkamp, 1907.

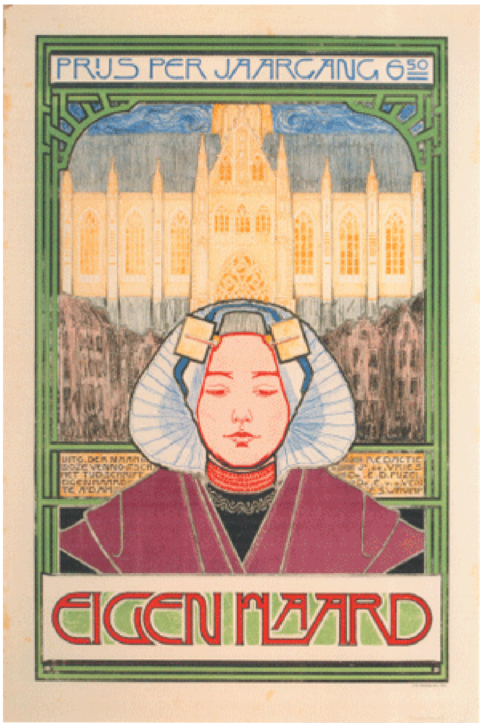


links
Ontwerp voor een reeks terracotta tegels met het motto van W.O.J. Nieuwenkamp: Zwervend verwerf ik. Een model met een soortgelijk motief tekende hij ook voor de Latijnse versie van zijn motto: Vagando acquiro.

Voor u ligt het laatste nummer van 2015, waarin het werk van de kunstenaar W.O.J. Nieuwenkamp (1874-1950) centraal staat. Behalve aandacht voor zijn atelierboot 'De Zwerver' komen enkele minder bekende aspecten aan de orde, zoals sierpapier en een reeks postzegelontwerpen. Ook zult u zeer uiteenlopende bijdragen vinden over de Nieuwe Kunst rond 1900. De Universitaire Bibliotheken Leiden bezitten een van de mooiste en meest uitgebreide collecties op dat gebied, die behalve Nieuwenkamp ook tal van andere grote namen bevat: Toorop, Dijsselhof, Lion Cachet, Lebeau en vele anderen.

Portret van W.O.J. Nieuwenkamp, ter gelegenheid van de viering van zijn vijftigste verjaardag, getekend door Jan Toorop, 1924. De festiviteiten vonden plaats op 26 juli 1924 bij de Koninklijke Kunstzaal Kleykamp in Den Haag.

Het nummer is gemaakt in samenwerking met de Stichting Museum Nieuwenkamp, die ook zorg droeg voor het bijgevoegde vouwblad. Tegelijk met het verschijnen van dit tijdschrift opent in de Universiteitsbibliotheek Leiden de tentoonstelling 'Op reis met W.O.J. Nieuwenkamp. Nieuwe



links
Affiche voor het tijdschrift *Eigen Haard*, dat Nieuwenkamp in 1896 ontwierp. Het is gedrukt van verschillende stenen, elk zo'n honderd kilo zwaar, bij Tresling & Co, Amsterdam.

kunst uit 1900' (21 januari t/m 17 mei 2016), die eveneens met de Stichting Museum Nieuwenkamp is georganiseerd. Er zijn vele hoogtepunten uit het oeuvre van Nieuwenkamp te zien, evenals een selectie van de fraaiste boeken uit de collectie Nieuwe Kunst. Centraal in de tentoonstelling staan de reizen die Nieuwenkamp maakte door Nederland, Indonesië, India en Egypte.

Deze aflevering is de eerste in een nieuwe opzet waarin vier partners - de Universitaire Bibliotheken Leiden, de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag, de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam en de Universiteitsbibliotheek van de KU Leuven - om de beurt de verantwoordelijkheid dragen voor een nummer van *De Boekenwereld*. Op die manier willen wij een grote diversiteit in onderwerpen én meer aandacht voor enkele van de meest toonaangevende collecties in Nederland en Vlaanderen bereiken.

Wij wensen u veel plezier met dit nieuwe nummer.

De redactie

Exlibris van W.O.J. Nieuwenkamp met de werkplaats van een boekdrukker, in het midden een handpers, aan de zolder een model van De Zwerver, 1902.

De Collectie Nieuwe Kunst in de Universitaire Bibliotheken Leiden

Kasper van Ommen

Jan Toorop. Uitgeversband voor Louise Ahn-de Jongh, *Een boek van verbeelding*, 1893 (UBL Coll. NK).

In de Universitaire Bibliotheken Leiden bevindt zich de systematisch bijeengebrachte onderzoekscollectie Nieuwe Kunst. De verzameling, bijeengebracht door Ernst Braches[1], is onderdeel van de bibliotheek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, die in langdurig bruikleen is gegeven aan de UBL. Tot op heden wordt er op bescheiden schaal materiaal verworven en aan de Collectie Nieuwe Kunst toegevoegd.

Theo Nieuwenhuis. Randdecaratie voor de prospectus *Uitgaven van S.L. van Looy*, 1898. Litho (UBL Coll. NK).

‘Hoort boekkunst eigenlijk in de bibliotheek? Kunnen we het boek als voorwerp van kunst wel op een daarvoor passende wijze beheren in onze Universiteitsbibliotheken en de Koninklijke Bibliotheek?’, vroeg Ernst Braches zich in 1983 af in zijn bijdrage aan de huldebundel bij het afscheid van mr. J.R. de Groot als bibliothecaris van de Universiteit Leiden.[2] In verschillende bibliotheken werden weliswaar omvangrijke collecties boekkunst beheerd, maar vaak ontbrak het bij de instellingen aan inzicht in de aard van deze boeken en werden ze zonder meer voorzien van stickers en stempels. Daarbij kwam dat de ‘leesfunctie’ van het boek in bibliotheken vooraan staat, en dat men de objectgerichte kijk op boeken, in de woorden van Braches, als ‘oneigenlijk’ beschouwde. Beide visies stonden haaks op elkaar. Braches maakte zich terecht zorgen. Hij had immers in 1972 zijn collectie van honderden Nieuwe-Kunstboeken (voor een derde van de marktprijs) verkocht aan de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde.[3] Die verzameling vormde de basis van zijn proefschrift *Het boek als Nieuwe Kunst 1892-1903* (1973)[4], waarin aan de hand van het werk van een dertigtal kunstenaars de ontwikkeling van die bijdrage aan de internationale Art Nouveau is onderzocht. De periode 1892-1903 vangt aan met het jaar waarin de eerste uitingen van de Nieuwe Kunst in het boek zichtbaar worden en besluit met het jaar waarin de typografie de grondslag van de grafische

vormgeving wordt: met William Morris' *Kunst en Maatschappij* verzorgd door Sjoerd H. de Roos. De belangstelling van Braches werd gewekt door Bettina Spaanstra-Polak, *Het Fin-de-Siècle in de Nederlandse schilderkunst* (1955) en Louis Gans, *Nieuwe kunst. De Nederlandse bijdrage tot de Art Nouveau. Dekoratieve kunst, kunstnijverheid en architectuur omstreeks 1900* (1960). Hij begon aan de hand daarvan het overzicht en de verzameling te vormen waarop zijn verdere collectie en onderzoek gebouwd werd. Daarbij bepaalde hij zich tot de pioniers. De Leidse collectie weerspiegelt die keuze. Een 'wakker' deel van werk van het dertigtal kunstenaars en eer 'slapend' deel dat niet verder wordt uitgebouwd.

Het toeval wilde dat in 1965 dr. H.L. Gumbert, directeur-eigenaar van het Utrechtse veilinghuis J.L. Beijers[5], en Ernst Braches, toen al enige tijd bezig met zijn onderzoek, tegelijkertijd op de stoep stonden van antiquariaat Schuhmacher. Braches kwam om een Nieuwe Kunst-boekband bekijken (geld had hij niet te besteden). Gumbert kwam om te kopen. Hij wilde ter gelegenheid van het honderdjarig bestaan van de firma een collectie tentoonstellen, die aantoonde dat er voor aankomende (en niet bemiddelde) jonge verzamelaars buiten de algemeen verzamelde gebieden nog verrassende mogelijkheden bestonden. Hij nodigde Ernst Braches uit een inleiding te schrijven voor de kleine catalogus.[6] De collectie die Gumbert bijeenbracht bood 'behalve specimina van het typische Nieuwe-Kunstboek, ook talrijke voorbeelden van navolging en derivaat van Nieuwe Kunst en Art Nouveau' (Braches).[7] Maar de collectie was dan ook niet specifiek op Nieuwe Kunst gericht. De titel luidde: *Het Nederlandse boek 1892-1906.*

Wie is toch die 'B'?

De collectie 'B', al in het proefschrift zo aangeduid, stond in 1983, het jaar waarin Braches zijn bijdrage voor de bundel voor mr. J.R. de Groot schreef, nog steeds zoals

die in 1973 in de bibliotheek was gekomen en door Braches opgesteld. In een gesloten magazijn stonden de boeken die daarvoor in aanmerking kwamen geordend op de Brachesnummers (een chronologische code: jjmmdd). Al vrij gauw kwam het voorstel om de boeken in de algemene catalogus op te nemen, maar dat werd ontmoedigd. Braches voorzag bij de catalogisering reële problemen: wat te doen met losse nummers van periodieken met variant omslag? Met losse omslagen, losse grafiek? Veel titels (als banddecoratie in de verzameling) waren (om hun inhoud) al in de collectie van de bibliotheek aanwezig. Het toevoegen van nog een exemplaar zou men als verspilling beschouwen. En nog bevreemdender zou het voor lezersogen zijn, om de vier exemplaren (perkament, groen linnen luxe-exemplaar, crème linnen, gedecoreerd papieren omslag) van *Het gulden boek voor de tuberculeuse kinderen* (1908) te zien toegevoegd aan de aanwezige exemplaren.[8] Het is veelzeggend dat Braches zijn bijdrage aan de bundel afsloot met de verzuchting: ‘Boekkunst in de bibliotheek? Geloof het maar!’

De alledaagse dingen die onze stemming bepalen

Na dertig jaar, in 2003, trof ik de collectie eigenlijk nog steeds in ongeveer dezelfde staat aan.[9] Na de verhuizing van de universiteitsbibliotheek van het Rapenburg naar de Witte Singel in 1983 was de collectie nog steeds bijeengeplaatst in de kluis, maar in wanorde. Men begon de noodzaak te voelen tot het ordenen, conserveren en het toegankelijk maken. Ook leefde nu de wens om met een tentoonstelling het publiek kennis te laten maken met deze bijzondere verzameling. Die tentoonstelling kwam er: ‘De alledaagse dingen die onze stemming bepalen’ opende, met een catalogus, in het voorjaar van 2004.[10] Met deze uitspraak door Theo Nieuwenhuis, een van de voormannen van de generatie van de jaren negentig van de negentiende eeuw, werd verwezen naar de inspiratie die hij en zijn kunstbroeders putten uit het ‘onbenullige handwerk om ons heen, waarin de ziel van onze medemens schuilgaat’. De boeken en grafische objecten die werden tentoongesteld waren verre van alledaags. Met een keur aan boekdecoraties van de kunstenaars Theo Nieuwenhuis, Gerrit W. Dijsselhof, Antoon Derkinderen, Theo van Hoytema, Carel Adolph Lion Cachet en vele anderen werd het belang van de Collectie Nieuwe Kunst aangetoond. In de tentoonstellingscatalogus werd gesproken over een nieuw aangebroken periode van de studie van het boek als Nieuwe Kunst.

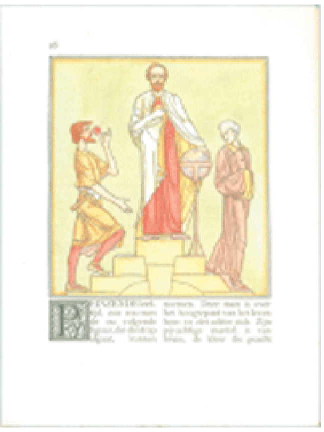
Een nieuw begin

Intussen was men ook begonnen met het conserveren en toegankelijk maken van de collectie. Wie kon daaraan beter bijdragen dan de samensteller, destijds conservator Westerse gedrukte werken? Op uitnodiging van de huidige conservator, Anton van der Lem, en mijzelf, als coördinator van het Scaliger Instituut, verklaarde Braches zich bereid om de collectie te ordenen en behulpzaam te zijn bij het beschrijven van banden en overige toegepaste grafiek. Zo heeft de verzameling nu een vaste plek

gekregen in een van de gekluisde magazijnen. De boeken en het andere materiaal zijn geborgen in zuurvrije omslagen dan wel omslagdozen.

Theo Nieuwenhuis. Randdecoratie voor prospectussen van Scheltema & Holkema's Boekhandel, 1898. Litho (UBL Coll. NK).

Theo Nieuwenhuis. Band, handgebonden gebatikt perkament met goudstempeling voor Jan Hofker, *Gedachten en verbeeldingen*, 1906 (UBL Coll. NK). Op het achterplat de initialen van de bezitter A.S.v.W. Dit exemplaar was van de verzamelaar/diamantair A.S. van Wezel.



A.J. Derkinderen. De kunstenaar kleurde in dit exemplaar zijn illustraties voor Jan Veth, *De muurschilderingen van Derkinderen in het trappenhuis van het gebouw der Algemeene Maatschappij van Levensverzekering en Lijfrente te Amsterdam*, 1900 (UBL Coll. NK).

Theo Nieuwenhuis. Omslag voor de fotobrochure *Souvenir de Schéveningue*, 1897. Litho (UBL Coll. NK).

Naast de Leidse Collectie Nieuwe Kunst zijn de verzamelingen van Dick Veeze (Wolfsonian, Miami) en Niek Waterbolk (UB Groningen) gebaseerd op *Het boek als Nieuwe Kunst* (zie elders in dit nummer). De overige collecties (Amsterdam, Assen, Nijmegen) bieden een meer algemeen beeld van het Nederlandse boek in die periode, met daarbinnen natuurlijk ook, soms unieke, specimina van Nieuwe Kunst. Zo bevindt zich in de collectie Rob Aardse in het Drents Museum te Assen minstens één muziekomslag waar we in Leiden likkebaardend aan denken, namelijk Theo Molkenboer voor *Zangen* door Hugo Nolthenius uit 1895.
Braches heeft er voor gezorgd dat de ontwerp- en clichétekeningen van Theo Nieuwenhuis, C.A. Lion Cachet, G.W. Dijsselhof en van de uitgevers L.J. Veen en P.N. van Kampen in het Rijksmuseum zijn ondergebracht. Heijbroek verwierf voor diezelfde instelling de ontwerp- en clichétekeningen voor boekbanden e.d. van R.W.P. de Vries jr. en W.C.G. Rueter.

Het bleek echter niet mogelijk de informatie over het object als zodanig (vormgeving, materialen, technische gegevens) onder te brengen in de digitale titelbeschrijving. Het alternatief - de informatie, met afbeeldingen van het materiaal, onder te brengen in een afzonderlijke database, die later kon worden overgeheveld naar de catalogus - kon ook niet worden verwerkelijkt.[11]

Omdat er geen andere weg was, stelde Braches voor dat hij de Collectie Nieuwe Kunst zelfstandig zou ontsluiten. Dat deed hij, en hij bracht in dat overzicht niet alleen beschrijvingen van de objecten uit de Leidse Collectie onder, maar ook zoveel mogelijk relevant materiaal uit talrijke collecties van andere bibliotheken en een aantal musea. Toen in 2006 bleek dat de UB Leiden ook geen middelen voor een beperkte editie ter beschikking kon stellen, verklaarde Uitgeverij De Buitenkant in Amsterdam zich bereid tot de uitgave. Zo verscheen in 2006 in kleine oplage *Nieuwe Kunst. Toegepaste grafiek. Documentatie* (1096 pp., 2363 beschrijvingen, 2625 afbeeldingen in zwartwit).

Recente verwervingen

Ondanks de uiterst bescheiden middelen lukte het Braches en de UBL in de afgelopen jaren om de kern (het dertigtal kunstenaars) van de voormalige Collectie 'B' verder op te bouwen. Sinds 2004 is de verzameling meer dan verdubbeld tot 1132 objecten. De collectie omvat momenteel 41 strekkende meter boekbanden, 18 dozen efemeer drukwerk, en enkele planoplanken en -lades voor de grote formaten.

C.A. Lion Cachet. Omslag voor de fotobrochure *Album van Marken*, 1896. Litho (UBL Coll. NK).

Bijzondere recente verwervingen: *Souvenir de Schéveningue* (Nieuwenhuis 1897); *Album van Marken* (Lion Cachet 1896); het door de kunstenaar ingekleurde exemplaar van het boekje *De Muurschilderingen van Derkinderen in het trappenhuis van de Algemeene Maatschappij van Levensverzekeringen en Lijfrenten* (1900); en de voor Frank van Lennep voor het Amsterdamse deel van het *Officieel gedenkboek* gemaakte unieke gebatikt perkamenten band door Lion Cachet (1898). Uit het bezit van het Prentenkabinet kwam een perfecte reeks, compleet tot en met de schutbladen van de omslagen door Van Hoytema, Colenbrander, Lion Cachet, Thorn Prikker, van het *Maandschrift voor Vercieringskunst*.

Bijzondere verwervingen zijn ook de goedkope 'onvindbaren', unica die ineens opduiken. In de laatste jaren heeft zich menige 'witte raaf' tussen de tamme duiven in de Collectie Nieuwe Kunst genesteld.

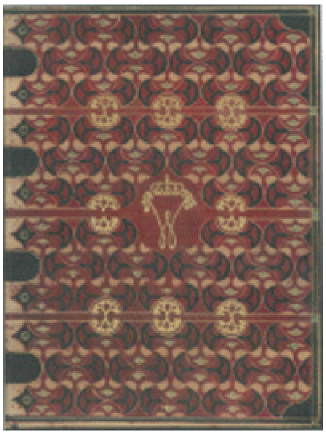
Naast de Collectie Nieuwe Kunst betekende de verwerving van het archief F. Bohn door de UB Leiden een enorme verrijking voor het onderzoek naar Derkinderen, Toorop en andere kunstenaars die voor deze uitgever werkten. Daarbij kwam ook tevoorschijn het Diploma van de Boekhandel (1892) aan de firma Bohn uitgereikt, door Theo Nieuwenhuis.[12] De verwerving van een kleine collectie door de Leidse binder Loebèr handgebonden boeken betekende een waardevolle aanvulling naast de verzameling.

Ten slotte

Er is meer (kunst) historische aandacht gekomen voor de fysieke aspecten van het boek. De toegang tot de collectie Nieuwe Kunst zal binnenkort geactualiseerd worden met een nieuwe uitgave van de documentatie.[13] Wat blijft er voor de toekomst nu nog te wensen over? Het door de Leidse bibliotheek zelf op de geëigende wijze digitaal toegankelijk maken van deze eigen belangwekkende verzameling, met alle voor het object relevante informatie en met afbeeldingen. Die stap is niet alleen van belang voor de Collectie Nieuwe Kunst, maar biedt ook mogelijkheden aan alle bijzondere collecties in de Leidse universitaire verzamelingen, met name voor de handschriftcollecties. Toekomstmuziek? We blijven geloven dat boekkunst in de bibliotheek wel degelijk zijn plaats verdient.

Theo Molkenboer. Uitgeversband voor Axel Lundegård, *Tannhäuser*, 1897 (UBL Coll. NK).

Joh. B. Smits. Geheel in houtsnede. Brochure voor *Werkplaats voor verzorgd handwerk*. Reclameboekje van Loebèr & Smits, boekbinders, 1898 (UBL Coll. NK).



C.A. Lion Cachet. Band, handgebonden gebatikt perkament met goudstempeling voor het deel Amsterdam uit het *Officieel gedenkboek der feestelijke ontvangst van Hare Majesteit Koningin Wilhelmina*, 1898/9 (UBL Coll. NK).

J.G. Veldheer. Omslag voor de serie fotobrochures *Les costumes hollandais*, 1902. Litho (UBL Coll. NK).

C.A. Lion Cachet. Band, handgebonden gebatikt perkament met goudstempeling voor *Catalogus der tentoonstelling van portretten en voorwerpen betrekking hebbende op het huis Oranje Nassau*, 1898 (UBL Coll. NK).

Eindnoten:

1 Braches was in 1972 conservator Westerse gedrukte werken van de UB Leiden. In 1973 werd hij benoemd tot conservator (directeur) van het Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum / Museum van het Boek. Voor verdere biografische gegevens: *International Who is Who*.

2 E. Braches, 'Boekkunst in de bibliotheek', in: J.A.A.M. Biemans (e.a., red.). *Boeken verzamelen. Opstellen aangeboden aan Mr. J.R. de Groot bij zijn afscheid als bibliothecaris der Rijksuniversiteit te Leiden*, Leiden 1983, p. 58-65.

3 *Jaarboek MNL* 1973, p. 253: 'Niet alleen werd door deze aankoop mogelijk het bezit aan letterkundige uitgaven uit de betrokken periode te verversen en uit te breiden maar ook werd een collectie verworven die voor de kennis van de culturele stromingen in Nederland rond de eeuwwisseling onmisbaar is.'

4 Braches promoveerde op 10 april 1973 cum laude tot doctor in de Letteren op dit proefschrift. Recensies verschenen o.a. in *Raam* 95 (1973), p. 47-50, *Open* 6 (1974), p. 583-584, en *Quaerendo* 8 (1978), p. 260-262.

5 P.J. Buijnsters, 'In memoriam dr. Hans Ludwig Gumbert (1903-1994)', *De Boekenwereld* 11 (1994-1995). p. 50-55.

6 *Het Nederlandse boek 1892-1906. Tentoonstelling van boeken uit het bezit van Boekhandel en Antiquariaat J.L. Beijers te Utrecht bij gelegenheid van het honderdjarig bestaan der firma*, Utrecht, Universiteitsmuseum, 15 tot en met 18 maart 1965.

7 De jubileumcollectie werd aangekocht door het Museum Meermanno-Westreenianum. Daarvoor is de Utrechtse catalogus aangepast. Dr. Gumbert bracht ten behoeve van het Instituut voor Neerlandistiek te Nijmegen een soortgelijke verzameling bijeen.

8 Intussen bestaat dat bezwaar niet meer. In de digitale Algemene Catalogus zijn nu alle exemplaren met varianten opgenomen en onderscheiden.

9 In deze periode verscheen slechts één artikel over de collectie: M. Wishaupt, 'De collectie "B"; van oude boeken en nieuwe kunst', in: B. Dongelmans (red.), *Dierbaar magazijn. De bibliotheek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*, Amsterdam 1995, p. 127-140.

10 K. van Ommen en J. Damen (eds.). *'De alledaagse dingen die onze stemming bepalen'. De collectie Nieuwe Kunst in de Universiteitsbibliotheek Leiden*, Leiden 2004.

11 Dat ligt alweer lang achter ons. Intussen is men begonnen titelbeschrijvingen van de objecten uit de collectie in te passen in de online publiekscatalogus. Uitdrukkelijk wordt daarbij vermeld dat de specimina uitsluitend ter beschikking worden gesteld voor het doel waarvoor de Collectie Nieuwe Kunst is samengesteld: ter bestudering van het object als zodanig.

12 Ernst Braches, *Alle nieuwe kunst wordt eerst niet begrepen. De diploma's van 1892 door G.W. Dijsselhof, Th.W. Nieuwenhuis, C.A. Lion Cachet*, Amsterdam 2003.

13 Uitgave De Buitenkant: Ernst Braches: *Bouwstoffen Nieuwe Kunst- Toegepaste grafiek. Tevens inventaris Collectie Nieuwe Kunst Universiteitsbibliotheek Leiden* (c. 1400 bladzijden; in kleur).

‘Al mijn verzamelingen ontstaan terloops’
In gesprek met Niek Waterbolk
J.F. Heijbroek en Nick ter Wal

Het interieur van het antiquariaat van Niek Waterbolk, Schoutenstraat 10, Utrecht, 1991.

De Schoutenstraat, gelegen tussen de Oude Gracht en de Neude in Utrecht, is een van die binnenstadsstraatjes met veel winkels, die nog enigszins de sfeer van vroeger uitstralen. Maar veel bedrijfswinkels zijn verdwenen, zoals de steendrukkerij van Johannes Anthonius Moesman (1859-1937), vlak om de hoek op de Neude 7, waar je rond 1900 allerlei curieus en interessant efemeer drukwerk kon kopen. Hij drukte veel voor de universiteit en het genootschap Kunstliefde. Ook het antiquariaat van de voormalige leraar Frans aan het Bonifatius Lyceum, Lapoutre, in het mooie Jugendstilpand Schoutenstraat 5, is sinds 2000 verdwenen. Daar kon je in de jaren '60 van de vorige eeuw alles rond Provo kopen, maar ook het *Vietnam*- en het *Cubabulletin* en zelfs *Gandalf*. De kunstenaar Jopie Moesman (1909-1988), zoon van de steendrukker, beschilderde er een binnendeur, die inmiddels uit het pand is verdwenen. En alweer zo'n drie jaar geleden heeft ook Niek Waterbolk (1945) de deuren van zijn kunstantiquariaat gesloten dat sinds 1976 gevestigd was op de Schoutenstraat 10. Wij brachten hem een bezoek in de lege winkelruimte en spraken over de afgelopen 40 jaar. Waterbolk formuleert niet voorzichtig, maar uiterst zorgvuldig.

Niek Waterbolk in zijn antiquariaat, Schoutenstraat 10, Utrecht, ca. 1990.

Wat voor opleiding heeft u gevolgd?

In 1963 begon ik in Amsterdam aan de studie Rechten, maar door het lezen van Albert Camus raakte ik wat op drift. Mijn middelpuntvliedende krachten werden sterker dan mijn middelpuntzoekende. Ik voelde me aangetrokken tot de logisch-positivistische filosofie van Wittgenstein, maar als alfa was ik niet in staat die theorie te doorgronden. Na mijn kandidaatsexamen in 1965 stapte ik over naar Geschiedenis, omdat ik geschrokken was van de snelheid waarmee je bij Rechten in het pak werd gehesen. Het contrast met wat ik dacht en las was te groot. Toen ben ik gevlucht uit de universitaire wereld.

Uit wat voor nest komt u?

Mijn vader, Edzo Hendrik Waterbolk, was historicus van de zestiende en zeventiende eeuw, kenner van de Noord-Nederlandse humanistiek. Ik was een vaderszoontje: als hij voor een lezing zweette, zweette ik mee. Dus ik kende de serieuze poppenkast erachter een beetje.

De aantrekkingskracht van het antiquariaat was natuurlijk dat je je eigen territorium hebt, dat je geen last hebt van andere superieure vakgenoten.

Hoe begon u uw loopbaan?

November 1971 ging ik bij het Utrechtse veilinghuis en antiquariaat Beijers werken. Voor ik daar terecht kwam, had ik hun Nieuwe Kunstcatalogus uit 1965 al bestudeerd. Die jubileumcatalogus was een idee van H.L. Gumbert, sinds 1947 directeur en sinds 1952 ook eigenaar van Beijers. Een van zijn talenten was dat hij steeds weer nieuwe deelcollecties begon op een nog niet ontgonnen terrein. De catalogi van Schuhmacher hebben daarbij een rol gespeeld, omdat in die beschrijvingen bandontwerpers werden genoemd. Gumberts lumineuze idee was om die boeken niet op auteur, maar op ontwerper te verzamelen en te beschrijven. Edgar Franco, sinds 1964 tweede directeur-vennoot, deed overigens de beschrijvingen. Hij was een erudiete man, een Armeense jood, opgevoed in Griekenland. Hij had in Frankrijk gewoond en was naar Engeland uitgeweken waar hij spionagewerk deed. Hij sprak zes of zeven talen.

De Nieuwe Kunstcatalogus van Beijers uit 1965 was best aardig, maar ook wat willekeurig bij elkaar geharkt. Hij fungeerde bij mij vooral als een leeg postzegelalbum: als je iets vond, ging je meteen kijken of het hierin stond. Ik zie nu dat mijn manier van werken op die van Gumbert lijkt, namelijk collecties maken in plaats van gelijk losse items aanbieden.

Met wie heeft u gewerkt bij het Utrechtse veilinghuis?

Edith Rosenthal, die jaren later - in 1989 - het antiquariaat van haar moeder overnam, heb ik nog tijdens haar stage bij Beijers meegemaakt. En verder natuurlijk Kees Koeman, de zoon van de hoogleraar historische cartografie. Er was ook een aardige, wat sombere Duitser, Gundolf Lerch, die in Nederland niet kon aarden en daarom bij het Zwitserse antiquariaat *L'art ancien* in Zürich aan de slag ging. Bij Beijers verliep alles heel hiërarchisch. Ik herinner me mijn sollicitatiegesprek nog goed. Mahoniehouten tafeltje, prachtige neorenaissance stoelen, op de eerste verdieping, waar ook de handbibliotheek voor een deel stond. Gumbert bood me voor het gesprek een sigaret aan. De houding was vanaf het begin: ‘eigenlijk moet je betalen om hier te mogen werken.’ Het minimumloon was toen geloof ik zeshonderd gulden per maand. Gumbert vroeg mij wat ik dan wel dacht te gaan verdienen. Mijn ouders betaalden mijn huisvesting nog, dus ik kon me permitteren hem te antwoorden: driehonderdvijftig gulden. En Gumbert, altijd uiterst scherp, zei toen: ‘Dan heb ik nog een vraag: bruto of netto?’ Ik wist toen dat mijn verblijf daar geen tien jaar zou duren. Ik heb bij Beijers bijna twee jaar gewerkt. Ik geloof dat alleen Wouter van Leeuwen het er langer heeft volgehouden.

Was het wel leuk om daar te werken?

Ondanks die formele sfeer was het natuurlijk ook spannend. In mijn enthousiasme vroeg ik de sleutel van het pand, omdat ik 's avonds door wilde werken aan de

toen net binnengekomen collectie ‘populair proza’ van de verzamelaar Michiel Buisman. De mensen die er al langer werkten, hadden natuurlijk een heel andere instelling, maar dit was míjn eerste baantje. Ik wist niet wat een sociaal aanvaardbaar tempo was. Na enkele weken heb ik me wel geconformeerd.

De bibliotheek van P.N. van Eyck was ook enerverend. Die stond twintig jaar na zijn dood nog in zijn Wassenaarse villa. Ik herinner me dat we met het inpakken vloeipapier hebben gebruikt, zo zorgvuldig moest het.

Vond u het een zinvolle tijd?

Ik heb er veel geleerd, maar men was heel erg beducht voor initiatieven buiten het werk om. Op een veiling had ik bijvoorbeeld enkele Cats-uitgaven gekocht. Ik dacht dat ze misschien wel interessant waren voor de zaak. Ik had ze echter niet goed gecollationeerd, want er ontbraken complete katernen. Kortom, een totale miskoop. Uit schaamte heb ik die boeken toen zelf gekocht. Ze hebben nog jaren bij mijn vader in de kast gestaan. Ik heb er nog steeds eentje staan.

Wat deed u dagelijks?

Je zat er met een denkbeeldige ketting aan je typemachine vast. Toen we eens bij het uittikken van beschrijvingen op systeem kaarten oude catalogi van Beijers hadden geraadpleegd, wat eigenlijk een beetje lui van ons was, had Gumbert bij het nakijken van ons werk flink zitten strepen. Ik was zo brutaal om hem op onze ‘recycling’ te wijzen, waarop hij snedig antwoordde: ‘Ja, maar het kan altijd beter.’ Gumbert had wederom het beste en laatste woord.

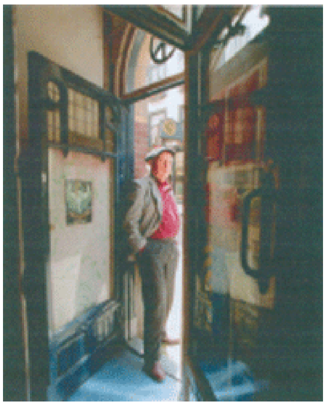
Kwam u in uw Beijers-tijd ook wel eens bij collega's?

Ja, ik kwam veel bij De Slegte op de Oudegracht, bijna elke lunchpauze, en ik had de gewoonte om bij De Slegte voordelig ingekochte boeken bij antiquariaat Meyer in de Korte Jansstraat uit te stallen. Ik overlegde dan met de heer Driessen, sinds 1946 eigenaar van Meyer, wat we ervoor konden vragen en wat mijn percentage zou zijn. Stilaan begon Meyer dicht te slibben, ook door mijn aankopen, en in de loop van 1973 kon ik daar aan de slag om de verkoop te stimuleren en ‘achterstallig onderhoud’ uit te voeren. Er is zelfs sprake van geweest dat ik die zaak zou overnemen, maar gelukkig zag ik op tijd in dat dat idee volstrekt mesjogge was. Je zou namelijk het hele leven van die man hebben verstoord. Bij toeval ben ik hier wel voor mezelf begonnen. Ik stond in 1976 in de winkel van Meyer en er kwam een man binnen, die hier, waar we nu zitten, een klein restauratieatelier bleek te hebben. Nu had ik een schilderij thuis dat opnieuw bespannen moest worden, dus ik raakte met hem aan de praat. Die man was tegelijk in loondienst bij de Utrechtse kunsthandel Schoonheim en kreeg problemen met zijn baas over zijn eigen winkel. Hij moest kiezen en koos voor de zekerheid van een vaste baan. Ik kon het pand, toen nog heel anders ingedeeld, van hem als huurder overnemen. In 1985 heb ik het gekocht. Heel veel antiquaren hebben hun beste koop gedaan met de aanschaf van een huis en dat geldt voor mij gelukkig ook. Dat was mede mogelijk doordat ik in het begin van de jaren tachtig een prachtige verzameling affiches kon aankopen van meneer Bonger uit Alkmaar. Hij had die als student in de jaren dertig verzameld. Bijna alle affiches van Cassandre zaten erbij! Bij elk bezoek aan mijn winkel had hij een rolletje reclameplaten bij zich. Over de prijs werden we het altijd wel eens en ik kon afrekenen

als ik ze had verkocht. Dat ik mijn huis in 1985 kon kopen, daar heeft Cassandre zeker iets mee te maken.

Hoe zag het 'antiquaren-landschap' er in de Domstad uit?

Niek Waterbolk en de Universele Rechten van het Boek: 'Boeken zijn er niet alleen om te lezen, maar ook om te bewaren' (foto Ronald Sweering; het negatief of een afdruk waren helaas niet meer te achterhalen).



Overbuurman Frans Lapoutre in de deuropening van zijn winkel, Schoutenstraat 5.

In Utrecht begonnen de antiquariaten zich in die tijd te specialiseren, dus je kon goed bij elkaar kopen. Iedereen deed Nederlandse literatuur, ik koos voor Nederlandse beeldende kunst uit de negentiende en twintigste eeuw. Taal, als fenomeen, is een moeras, iets vraatzuchtigs, terwijl beeld doorzichtiger en rustiger lijkt. Van de handel onderling trok iedereen profijt. Wanneer ik bij een inkoop wat afleveringen van *De Stijl* vond, dan kon ik dat voor een goede prijs aan Vloemans in Den Haag verkopen. En die had er natuurlijk al een klant voor. Ik was zeker voor 30% afhankelijk van de ver-

koop aan superspecialisten. Verdeel en heers in eigenbelang. Op veilingen moest ik in het begin wel laten zien dat ik bestond. Zaken zoals Bergmans en Brouwer gaven zich niet snel gewonnen. Dus ik moest de eerste keren 'door het plafond heen bieden'.

Wat waren uw 'specialiteiten'?

Een van mijn specialisaties was kunstcatalogi. Van sommige belangrijke kunsthandels, zoals Buffa, Kleykamp, Van Wisselingh en de Larensche Kunsthandel, had ik vrijwel complete series tentoonstellingscatalogi. Ik had ook veel doubletten, zodat ik die catalogi continu kon aanbieden. Ik verkocht veel aan kunsthandelaren. Bij een schilderij dat zij hadden, zochten ze dan een monografie of een oude catalogus waarin dat werk ooit was afgebeeld. Dat was bij de verkoop van het doek net het toefje op de taart. Zoiets verleent autoriteit aan je net verworven schilderij. Renée Smithuis uit Castricum gaf haar klanten ook wel eens een lijst met aan te schaffen titels op en onderaan stond mijn adres. Loek Brons, de grote verzamelaar en handelaar van het Nederlandse magisch realisme en surrealisme, kocht vaak tien exemplaren van iets. Later heb ik mijn doubletten, niet alleen catalogi, uitgezet bij kunsthandel en antiquariaat Parade aan de Prinsengracht in Amsterdam, die dan een percentage ontving per verkocht exemplaar.

Had u profijt van de locatie van uw winkel?

Van 1980 tot 1985 huurde Waterbolk het prachtige pand Schoutenstraat 7, aan de overkant van zijn winkel op nr. 10.

Het exterieur van het antiquariaat van Niek Waterbolk, Schoutenstraat 10, Utrecht.

Door die enorme ruit was mijn winkel een soort kijkdoos. Overal boeken te zien. Mijn etalage richtte ik met zorg meestal thematisch in. Kijk, een journalist publiceert in zijn krant, voor mij als middenstander was mijn machtsmiddel het venster, de etalage. Toen Wim T. Schippers een tentoonstelling in het Centraal Museum had, heb ik mijn etalage aan hem gewijd. Ik was nogal een fan van zijn werk, dus ik bouwde het op van Van Gogh via Mondriaan naar Schippers als logisch gevolg. Leuk om een statement te maken. Carel Blotkamp stuurde zijn studenten soms naar mijn etalage om te bestuderen wat er allemaal stond en bestond. Ik liet ook 's nachts het licht van de etalage aan. Wat me echt heeft ontroerd, was een kunstverzamelende

machinist van de spoorwegen, die 's nachts een uur over had en van het rangeerterrein naar mijn etalage liep om er even te kijken.

Hebt u altijd hier gezeten?

Toen de zaken goed gingen, heb ik van 1980 tot 1985 het pand aan de overkant op nr. 7, van oorsprong een togamakerij, erbij gehuurd. Ik werd verliefd op dat prachtige negentiende-eeuwse interieur. Hier heb ik een tiental antiquariaatscatalogi *Kunst na 1800* uitgebracht. Mijn oude zaak aan de overzijde was toen ingericht als *Prentenkabinet*.

Hebt u echte klappers in uw zaak gemaakt?

Een hoogvlieger ben ik nooit geweest. Ik had nooit tien-, of twintigduizend gulden op zak om iets groots te kopen. Ik behoor tot de idioten die als ze voor een goed bedrag hadden verkocht dat geld te snel weer uitgaven aan een paar dingetjes, in plaats van oppotten en wachten op iets echt bijzonders. Wat Adriaan Venema wel kon, op een beurs zijn hele meegebrachte voorraad ruilen tegen één schilderij van Pyke Koch, is mij nooit gelukt, helaas.

Maar u heeft toch wel eens bijzondere stukken in huis gehad?

Bijzondere inkopen heb ik gedaan in het huis, al bijna leeg helaas, van Lou Loeber in Blaricum. En ergens op de Utrechtse Heuvelrug kon ik een heel aardig antroposofisch georiënteerd bibliotheekje van de tuinarchitect Haersma van Oucoop kopen met wat avant-garde. Ik heb altijd meer voor mezelf verzameld dan voor de zaak. Grafisch ontwerp van naoorlogse ontwerpers uit de jaren '50 en '60: die collectie is, omdat ikzelf niet zo'n goede onderhandelaar ben, via André Swertz van antiquariaat Reflex bij Meermanno beland. Waar je maar een verzameling van kunt aanleggen, daar maak ik een begin mee. Zo heb ik een map met negentiende-eeuwse vloeibladen. Het is geen kunst, het is geen document, maar het is wel schitterend, zuiver esthetisch en van een hoge nonsens-waarde. Wie weet van welke beroemdheden de handtekening in dit vloeiblad is getrokken. Ook verzamel ik mappen met etiketten en linten, nu leeg, maar ooit de bewaarplaats van tekeningen. Het marmerpapier op de mappen is soms van een ongekende schoonheid. En in de vitrine ligt een kleine collectie imaginaire veilingcatalogi, zo'n genre dat Abraham Horodisch, de directeur van antiquariaat Erasmus in Amsterdam, ook beviel. Verder heb ik nog enkele tientallen boeken uit het bezit van Charley Toorop. Franse en Duitse literatuur, en een bewijs van haar brede culturele interesse. Al die verzamelingen van mij ontstaan terloops, zonder vooropgezet plan, zonder een lijst met titels.

Zijn er nog andere bijzondere vondsten ie noemen?

Een ander voorbeeld dat bij toeval op mijn weg kwam was een album met foto's van R.N. (Rik) Roland

Holst. Er stonden kiekjes in van Rik en Henriëtte en van enige gasten in hun huis op de Buyssche heide. Dit album kwam uit het bezit van een hoogbejaarde dame uit Amsterdam, die amoureus bevriend was geweest met R.N. Er kwamen haar praatjes ter ore over het liefdesleven van A. (Jany) Roland Holst, die ze verwarde met Rik. Ze smeet het album boos bij het oud papier. Antiquariaat de Friedesche Molen kocht het van een vuilnisbootkapitein. Via mijn antiquariaat kwam het bij een kunsthistorica terecht, die op R.N. Roland Holst promoveerde.

Is uw voorliefde voor de Nieuwe Kunst steeds blijven bestaan?

Een goed deel van de lol van het verzamelen van Nieuwe Kunst, toen, was dat we een soort storm zagen opkomen, van: in godsnaam, we willen die banden verzameld hebben voordat het boek van Braches uit is. In februari 1973 organiseerde ik samen met Dick Veeze een tentoonstelling Nieuwe Kunst in het souterrain van het huis waar ik toen woonde, aan de Leliegracht. Braches kwam daar ook op af, en zelfs Johan Polak is langs geweest. Een vriend van mij, Boudewijn Brinkman, heeft kort daarna ervan nog een film van bijna 40 minuten gemaakt. Met behulp van enorme lenzen kon hij de banden tot schermbreed opblazen. Er was vóór 1890 een totale afwezigheid van besef hoe esthetisch een boekband in elkaar zou moeten zitten: het waren bijna allemaal geprefabriceerde banden uit Duitsland. Met de film konden we die revolutie in het ambacht laten zien, de rijkdom van de Nederlandse boekband. Die film is een aantal keren vertoond, onder andere voor leden van de Vereniging van Assistent-Antiquaren; ja, die bestond echt - Waterbolk toont ons een reeks gestencilde verslagen van vergaderingen. Bij die bijeenkomsten werd vooral geklaagd over het gebrek aan informatie, want wij konden heel moeilijk aan antiquariaatscatalogi komen. Wat je nu van het internet haalt, moest je toen uit een papieren catalogus halen, die vaak heel beperkt werd verspreid.

Toen kwam uw eerste grote verkoop en bloc.

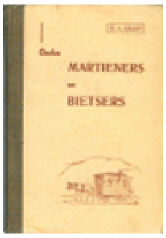
Mijn eerste verzameling boekbanden Nieuwe Kunst heb ik voor 23.000 gulden verkocht aan de Universiteitsbibliotheek Groningen. Daar zat niemand tussen. Ik had bovendien een goede afspraak gemaakt met de toenmalige bibliothecaris Wim Koops: niet aanwezige banden die wel in de collectie pasten, mocht ik naleveren. Na de eerste leverantie hoorde ik dat ijverige bibliotheekmedewerkers stickers op de zo mooi gedecoreerde ruggen hadden geplakt! Achteraf had ik natuurlijk notarieel moeten laten vastleggen hoe met die collectie moest worden omgesprongen. Een ander zou zeggen: je hebt die boeken verkocht, zij hebben betaald, ze mogen die boeken ook opeten als ze dat willen. Ik vond van niet.

Heeft u ook andere collecties op het gebied van de Nieuwe Kunst aangelegd?

Ja, ik heb enige tijd kalenderbladen van rond 1900 verzameld. In 1978 organiseerde ik in mijn winkel aan de Schouten straat 10 een tentoonstelling van wandkalenders gemaakt tussen 1850 en 1950. Die collectie is vijf jaar lang te koop geweest, maar geen instelling wilde eraan. De kalenderbladen van Hoytema, Toorop, De Roos en vele anderen zijn uiteindelijk gekocht door mijn geduchte collega Wouter van Leeuwen, die de kwalitatief mindere dingen eruit gooide en de topstukken en *bloc* voor veel geld aan onze met een eigen trein rondrijdende miljardair in Miami verkocht.

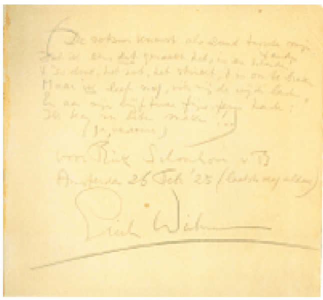
Van de familie Van Dishoeck heb ik de getekende illustraties van Jan Sluijters voor *Jongensdagen* gekocht. Die zijn nu in de stadsbibliotheek van Haarlem, afdeling kinderboeken.

Bent u uw specialismen steeds trouw gebleven of wisselde u wel van spoor?



links
H. van Aalst, *Onder martieners en bietsers. Dertig jaar uit mijn leven in volkslogementen en in woonwagens*, Rotterdam z.j. Een van de eerste boekjes die Waterbolk kocht voor zijn verzameling boeken over zwervers.

Jan Feith, *De man zonder kaartje*, Amsterdam z.j. De tekening op de band is van Willy Sluiter. Het boekje behoort tot Waterbolks verzameling boeken over zwervers.



Uitvoerige opdracht van Erich Wichman aan zijn vriendin Riek Schoonhoven van Beurden, d.d. 26 februari 1925, voorin het boek *Erich Wichman tot 1920. Afbeeldingen en geschriften* met een inleiding van Dr. W. Vogelsang, Amsterdam 1920. Exemplaar uit de collectie Waterbolk.

Voor wie een antiquariaat of boekhandel opent: wee de eerste etalage die je inricht, want daar kun je je leven lang mee geassocieerd worden. Braches kreeg er op den duur toch ook een hekel aan alleen maar met de art-nouveauband in verband gebracht te worden. Daar had ik ook een beetje last van. Ik heb dat bijvoorbeeld gehad met een over jaren opgebouwde collectie eerste nummers van Nederlandse tijdschriften, die ik overigens verkocht heb aan de Amsterdamse antiquaar Benjamins. Mensen bleven maar met eerste nummers aankomen, terwijl ik dat verzamelgebied allang achter me had gelaten.

Ik bleef maar beleefd en zit dus nu nog met een paar dozen. Iets beginnen is makkelijker dan iets beëindigen.

Niek Waterbolk en Frits Knuf op een van de antiquarenbeurzen in de Beyneshal te Haarlem, ca. 1985 (foto René Höckner).

Wanneer hield uw belangstelling voor het samenstellen van zo'n verzameling op?
Op het moment dat je met nieuwe andere interessante onderwerpen aan de gang gaat, neemt de spanning rond het oude verzamelgebied af.

Hebt u werk van Nieuwenkamp verkocht?
In de jaren '90 heb ik van een kleinzoon een collectie Indische litho's kunnen kopen waarvoor ik vrij snel liefhebbers vond. Ook het boek *Houtsneden* met de fraaie band heb ik ooit verkocht.

Bent u actief geweest in het verenigingsleven of in besturen?
Ik ben, mocht daar ooit sprake van zijn, helemaal geen bestuursman geweest. Ik heb me altijd in de positie van tweede secretaris gemanoeuvreerd. Ik ben weleens bij een 25-jarig jubileum van een club geweest, waarbij mij op de feestavond bleek dat ik al 20 jaar in het bestuur zat. Dat was *Pers en prent* van mijn vriend Hans Mulder.

Wie kwamen er zoal in uw winkel?
Gerrit Komrij is een paar keer bij mij in de winkel geweest. Wanneer ik hem dan vroeg 'Wat zoek je eigenlijk!' Dan gaf hij mij het nietszeggende compliment 'Wat je hebt staan.'

Heeft u nog bijzondere stukken die tot nu toe winkeldochters zijn gebleken?
Uit de glazen vitrine achterin zijn zaak pakt Waterbolk een groot cahier. 'Dit is misschien wel de vondst van mijn leven, waar verder niemand iets in ziet. Een fantastisch document: het oorlogsdagboek van de hoogste militair in Nederland en adjudant van prins Bernhard, kolonel P.L.G. Doorman. Hij doet verslag van allerlei belangrijke gebeurtenissen en ontmoetingen. Hierin staat ook de mededeling dat Bernhard 200 SS'ers zonder proces wilde executeren. Ik dacht het zeker voor 10 à 15.000 euro te kunnen verkopen, maar niemand wilde eraan en ook veilinghouders die ik benaderde, willen het voor hooguit een paar duizend euro proberen. Het NIOD koopt niks, tenzij je met Anne Frank, Dagboek 2 aankomt. Mijn instelling is overigens: of ik krijg er een goed bedrag voor, of ik doe het eens cadeau aan een universiteit of bibliotheek. Alles of niets.'

Wie beschouwt u binnen uw vak als 'originele' antiquaren?

Ik wil met name mijn goede collega Everhard Fukkink, op het Haarlemmerplein in Amsterdam, noemen. Boudewijn Büch en Sergej Sitniakowsky kochten bij hem de vergeten auteurs. Een erudiete jongen. Zo iemand hoort bij de zware categorie. 'Wij lezen zelf.'

Buitenlandse collega's met wie ik zaken gedaan heb en die ik zeer waardeer zijn Arthur Cohen van Ex-libris in New York en Geoffrey Perkins van Warrack & Perkins uit Engeland, beiden te vroeg overleden. Hun catalogi zijn nog steeds een verfijnde cultuurschat.

Wat doet u nu met deze lege ruimte?

Mijn formule nu is die van de afwezige galeriehouder. Ik verhuur de begane grond aan kunstenaars. Het souterrain is momenteel ingericht als tenniskabinet. Ik verzamel namelijk ook boeken en attributen rondom het tennisspel. Met een clubje ben ik een paar keer naar Engeland gegaan om daar het oude jeu de paume, van vóór het lawn tennis, te spelen.

Op de verdieping hierboven staat mijn verzameling boeken over zwervers en vagebonden. Die hebben al lang mijn belangstelling. Het is de mens in zijn natuurlijke staat, die niet weet wanneer hij eet of waar hij slaapt. En hoe ziet de wereld er voor hem dan uit? Ja, er zijn veel meer mensen die vorsten verzamelen, helemaal aan de andere kant van het spectrum. Ik vind dit gewoon interessanter. Literatuur van bekende auteurs zoals Jan Feith en M.J. Brusse en minder bekende zoals Frits Lapidoth en Ed. Verburgh. Ook buitenlanders maken deel uit van deze verzameling zoals Jack Kerouacs *On the road*. Gekke woordenboekjes Bargoensch, de politie wilde weten met wie ze te maken had, en vooroorlogse bundels met smartlappen horen er ook bij. Er is een journalist die zich voor dit alles zeer interesseert, maar al bij het eerste telefoongesprek klikte het niet. Zijn toon was mij te bevelend, te eisend. Typisch een figuur met wie het altijd eenrichtingsverkeer zal zijn. Dus ik heb hem kort van repliek gediend: 'Wat, mijn beste, is er mooier dan te weten dat er nog zoveel te ontdekken is?'

Over Niek Waterbolk verscheen een uitvoerig artikel van Adriaan van Dis in *NRC/Handelsblad* 22 april 1977. In *Het oog in 't zeil* 8 (1990) nr. 1, p. 60-61, schreef Hans Olink over de verzameling boeken over zwervers in de collectie van Waterbolk. Aan de verzameling 'Kleurrijke kalenders', die Waterbolk tentoonstelde in zijn winkel in de Schoutenstraat wijdde Jan Juffermans sr., een artikel in *Antiekwereld* 3 (1978) nr. 12, p. 30-35.

Aan het verzamelen van eerste nummers van Nederlandse tijdschriften is vrij uitvoerig aandacht besteed in het Cultureel Supplement van *NRC/Handelsblad* van 11 december 1979.

De catalogus van Beijers uit 1965 die ter sprake komt, is: *Het Nederlandse boek 1892-1906* met een inleiding van E. Braches. De boeken waren te zien in het Universiteitsmuseum te Utrecht. Dezelfde catalogus, ditmaal met een inleiding van E. de la Fontaine Verwey, werd - met enkele aanvullingen - ook gebruikt bij de gelijknamige tentoonstelling in het museum Meermanno-Westreenianum.

Chronologisch overzicht van het leven van W.O.J. Nieuwenkamp in woord en beeld

Nieuwenkamp (rechts beneden in de lijst) als hospitant op de School voor de Kunstnijverheid, Rijksmuseum, Amsterdam, 1895.

1874
Geboren op 27 juli in Amsterdam, Geldersekade 88.

1882
Familie verhuist naar Haarlem, Parklaan 71 (later 99).
1884
Familie verhuist in Haarlem, Jansstraat 22.

1886
Familie verhuist in Haarlem, Ripperdastraat 11.
Toegelaten tot Stedelijk Gymnasium, Haarlem.

1888-92
Op particuliere school van de heer Bellaert in Amsterdam.

1892
Familie verhuist in Haarlem, Parklaan 73 (later 101).

1893-94
Werkt als klerk op het kantoor bij zijn vader in Amsterdam.

1894
Scheepsreis per vrachtboot naar en over de Middellandse Zee op voorschrift van zijn huisarts.

1895
Hospitant bij de School voor de Kunstnijverheid in het Rijksmuseum, Amsterdam.
Bergbeklimmen in Zwitserland. Contract met *Eigen Haard* om 30 illustratieve tekeningen te maken. Maakt in de hierop volgende jaren illustraties voor o.a. *De Amsterdammer, Woord en Beeld* en *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*.

1896

Verhuist naar Laurens Costerstraat 5 (later 17), Haarlem.

Werkend lid van *Kunst zij ons Doel*, Haarlem.

Gaat met W. Vaarzon Morel naar Parijs en Berlijn.

Met J.M. Graadt van Roggen aan het werk in de Laurens Costerstraat (het zogenaamde 'roode dorp') in Haarlem, 1896.

Keert terug naar Haarlem en krijgt lessen in het etsen van J.M. Graadt van Roggen. Eerste litho. Affiche voor *Eigen Haard.*

1897
Bestelt bij Krause in Leipzig een etspers.
Gaat met W. Vaarzon Morel naar Londen.
Maakt samen met J.G. Veldheer: *Oude Hollandsche Steden aan de Zuiderzee.*
Maakt met J.M. Graadt van Roggen: *Dordrecht* (zes etsen in een linnen portefeuille).

1898
Eerste reis naar Nederlands-Indië; bezoekt Batavia, Bandoeng, Semarang en Yogyakarta. Bouwt na terugkeer atelier in Santpoort.

1899
Maakt eerste houtsneden. Ontwerpt voor G.J. Wilbrink boerderijtje 'De Lindeboom' in Lunteren.

Anna Wilbrink met dochter Marianne en zoon Willem aan boord van De Zwerver in Zwolle, begin 1904. Foto J.A. Eelsingh, Zwolle.

Laat in zijn huisje in Santpoort naar eigen ontwerp een open haard bouwen.

1900
Trouwt op 11 januari met Anna Wilbrink (1871-1954), notarisdochter uit Lunteren. Zij krijgen drie dochters en een zoon. Tot 1 september woont hij in Santpoort. Daarna is dat huisje/atelier gesloopt en het hout gebruikt als bouwmateriaal voor een woonboot.
Dochter Marianne Nieuwenkamp op 20 december te Lunteren geboren.

Inlandse vaartuigen op de Nijl bij Caïro, 1910 (H 70). UBL.

1901-02

Ontwerpt en bouwt mee aan een woon- en atelierboot De Zwerver in Oude-Wetering. Na een proefvaart in de zomer van 1901 worden een voor- en achtersteven van een Overijsselse praam aan de bak van de boot toegevoegd. De Zwerver vaart naar Haarlem, Amsterdam en de Zaanstreek. Op het schip werden verkooptentoonstellingen gehouden.

Clichémodel voor de titelpagina van *Mijn huis op het water. Mijn huis op het land* (1930) met Nieuwenkamps motto: Zwervend verwerf ik.

1903

Zoon Willem Nieuwenkamp op 1 januari te Lunteren geboren. Met De Zwerver naar Düsseldorf. Daarna per trein doorgereisd naar Neurenberg.

1904

Half december 1903 tweede reis naar Nederlands-Indië (na een tussenstop In Caïro), eerste naar Bali en Lombok. Neemt fiets mee die uit elkaar te halen is.

1905

Ontwerpt boerderijtje 'Vaneveld' in de omgeving van Lunteren. De Zwerver naar Amsterdam en Leiden. Vaste eigen ligplaats in Edam.

1906

Dochter Maria Nieuwenkamp op 4 maart te Lunteren geboren. Landhuis D'Eekhorst in Lunteren naar zijn ontwerp gebouwd. Derde reis naar Nederlands-Indië, tweede naar Bali. Ziet en tekent ‘De Maan van Bali’. Beklimt de Batoer. Publicatie eerste deel *Bali en Lombok.*

1907

Terugkeer op 30 maart. Bouwt een klein huis aan de Voorhaven te Edam. De Zwerver vaart naar Amsterdam, Gouda en Rotterdam.

1908

De Zwerver naar Den Haag, Gouda, Amsterdam en Edam.

1909

Nieuwenkamp tekenend op Bali, 1906.

Dochter Fernande Nieuwenkamp op 30 juni te Lunteren geboren. De Zwerver in Amsterdam, Utrecht, Arnhem, Nijmegen, Gouda, Amsterdam, Edam. Het huisje in Edam wordt uitgebreid.

De Zwerver wordt verhuurd. Publicatie tweede deel *Bali en Lombok.*

1910

Het gezin betrekt de vernieuwde woning in Edam. Koopt het ‘Huis met de Zwaan’ aan de Voorhaven in Edam. Naar Parijs en Rouaan. Naar Londen. Publiceert derde deel *Bali en Lombok*. Publiceert *Zwerftochten op Bali.*

1911

In het voorjaar met J.M. Graadt van Roggen naar Venetië en Verona. Koopt en restaureert zes huisjes op een rijtje aan de overkant van de Nieuwe Haven in Edam. Tentoonstelling in A.J. Rowley Gallery te Londen.

1912

De Zwerver naar Brussel. Maakt drie kano's en bouwt een botenhuis daarvoor.

Publicatie Tweehonderd etsen en houtsneden, samengesteld door H.J. Hubert.

1913

Bouwt naar eigen ontwerp een groot atelier in Edam met een etsbak van 2 × 2,5 meter.

Bouwt uitzichttoren ‘De Koepel’ in het Buurtbos bij Lunteren.

De Zwerver in Rotterdam. In november samen met J.G. Veldheer tentoonstelling van etsen en houtsneden bij Kleykamp, Den Haag. Vertrekt naar India.

V.l.n.r. het atelier op het Marken, De Zwerver en rechts het woonhuis van Nieuwenkamp in Edam. Foto B.W. Arendsen.

Het woonhuis te Edam in aanbouw. Op de trapgevel staan links de timmerlieden, rechts de metse laars en opper lieden. In het zolderluik zit de loodgieter en op de top van de trapgevel staat Nieuwenkamp zelf, najaar 1909.

1914
Reis naar Ceylon en India.

1915
Bouwt grote kas achter het atelier in Edam.
September: tentoonstelling van het grafische werk bij Larensche Kunsthandel, zalen in Amsterdam.

1916
Storm in de nacht 13 op 14 januari. Zuiderzeedijken bezwijken.
Al het land ten zuiden van Edam tot aan Buiksloot onder water.
Bouwt huisje voor de tuinman. Maart: tentoonstelling van tekeningen en etsen it Ceylon en India bij Kleykamp, Den Haag. Publicatie *Vijftig nieuwe etsen*, samengesteld door J. Baert de la Faille.

De rijk gebeeldhouwde tempelpoort te Madoera in het zuiden van Brits-Indië, 1915. Houtsnede in twee kleuren (H 76). UBL.

1917-19
Vierde reis naar Nederlands-Indië, derde naar Bali, eerste naar Timor. Verder Lombok, Soembawa, Soemba, Flores, Alor, Letti, Roma en Kissar.
Januari 1919 weer in Holland.

1920
Tentoonstelling bij Dorien Leigh, Londen (17-30 november).
Postzegelontwerpen.
Verlaat Edam op 20 december en verhuist naar Italië.

Nieuwenkamp aan het werk in Benares, 1914.

Nieuwenkamp vaart met zijn vier kinderen in drie zelf getimmerde kano's door de ten gevolge van de dijkdoorbraak ondergelopen tuin in Edam. In de kano in het midden, zit achter zoon Wim, mr. J. Baert de la Faille, die enige tijd secretaris van Nieuwenkamp was, 17 januari 1916. Foto K. Schotsman, Edam.

1921
Woont met zijn gezin die winter in hotels en pensions op Sicilië en daarna in Rome.
Gaat zich voor het eerst toeleggen op het schilderen.
Betrekt met zijn gezin in maart een woning in Rome, Via del Tritone 102.

1922
Publiceert tweede editie *Zwerftochten op Bali.*
1923
Op 1 maart stort het dak van zijn atelier te Rome in. Half april is het weer hersteld.

1924
Grote overzichtstentoonstelling bij kunsthandel Kleykamp in Den Haag ter gelegenheid van zijn vijftigste verjaardag. Krijgt jubileumpublicatie aangeboden.

Persoonskaart van W.O.J. Nieuwenkamp voor Italië, Rome 18 oktober 1921.

Schetsontwerpen voor acht reliëfs (vier godsdiensten en vier landbouw-culturen van Nederlandsch-Indië) op de museumtoren van het Koloniaal Instituut (Tropenmuseum) in Amsterdam uitgevoerd door de beeldhouwer Louis Vreugde uit Haarlem. Publicatie van *Heilige Steden Engelsch-Indië.*

1925
Vijfde reis naar Nederlands-Indië, vierde reis naar Bali in opdracht van de Handelsvereeniging Amsterdam om op hun ondernemingen op Sumatra en Java voorstudies te maken van de reliëfs voor hun kantoorgebouwen te Medan en Soerabaja en voor de schilderingen van het hoofdkwartier te Amsterdam. Daarvoor ook glas-in-lood-ramen ontworpen.
Publicatie *Zwerftochten door Timor en Onderhoorigheden.*

1926
Verhuist naar de villa Riposo dei Vescovi in S. Domenico di Fiesole, juist buiten Florence. Publicatie *Bouwkunst van Bali.*

Huldiging van Nieuwenkamp ter gelegenheid van zijn vijftigste verjaardag bij de Koninklijke Kunstzaal Kleykamp in Den Haag, 26 juli 1924. Foto N.V. Vereenigde Fotobureaux, Amsterdam.

1928-29
Verbouwingen en verfraaiing van gebouwen en tuin van de villa. Publicatie *Beeldhouwkunst van Bali* (1928).

1930
Met schildertechnische hulp van de Tsjechische kunstschilder Jan Brazda maakt hij een acht vierkante meter groot schilderij *Benares aan de Ganges* in het Deutsches Museum te München. Ook bouwt hij er een diorama van een Balinees dorp. Publicatie van *Mijn huis op het water. Mijn huis op het land.*

1931
Plan voor een boek *Vijf reizen naar Holland aan de evenaar* (niet gerealiseerd).

1931-1933
Publiceert over de Boroboedoer, o.a. in het tijdschrift *Nederlandsch-Indië Oud & Nieuw.*

1933
Reis naar Egypte

Een ongewone crematietoren getekend door Nieuwenkamp in Tabanan tijdens zijn laatste reis naar Bali. Dit 'KLM-vliegtuig' werd ingezet om de ziel van een prins in Tabanan te vervoeren, 25 maart 1937.

1934

Nieuwenkamp tekent een bloeiende agave in zijn tuin voor zijn villa Riposo dei Vescovi in San Domenico di Fiesole, 9 augustus 1927. Foto gemaakt door zijn dochter Marianne.

Grote overzichtstentoonstelling bij kunsthandel Kleykamp in Den Haag, eerste schilderijententoonstelling bij de Amsterdamse kunsthandel Van Lier en ere-tentoonstelling in het Stedelijk Museum, Amsterdam. Woont in Amsterdam, Vossiustraat 105, per september Pieter de Hoochstraat 30. Huurt hier vanaf juli een atelier voor drie jaar en acht maanden.

1935
Publicatie *Mijn huis op het water. Mijn huis op het land* (vervolg).

1936
Maart: ontwerpt gebrandschilderde ramen voor het Zeemanshuis te Egmond (Prins Hendrik Stichting). Zesde reis naar Nederlands-Indië en vijfde reis naar Bali in opdracht van de Bond der Volksuniversiteiten te Rotterdam.

1937
Terug uit Nederlands-Indië. Vestigt zich weer in de villa in Italië.

1938
Tentoonstelling bij kunsthandel Gerbrands, Utrecht.

Publicatie *Een Florentijnsche villa 'Riposo dei Vescovi'.*

1940
Zou opnieuw naar Nederlands-Indië gaan, maar vertrekt niet door het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog.

1943
Nieuwenkamp mag Italië niet meer uit. Villa door bom getroffen. Uit de villa gezet en opgesloten in de abdij Badia dei Rochettini.

1944
31 augustus bevrijd door de Amerikanen. Terugkeer naar villa Riposo, waar veel is vernield en gestolen.

1947
Oprichting van de Stichting Museum Nieuwenkamp in Edam.

1949
Op 27 juli opening Museum Nieuwenkamp in Edam.
Publicatie *Het huis op den heuvel 'Riposo dei Vescovi'.*

1950
Nieuwenkamp overlijdt in de nacht van 22 op 23 april in Riposo dei Vescovi.

Het woon- en atelierschip De Zwerver van W.O.J. Nieuwenkamp
J.F. Heijbroek

W.O.J. Nieuwenkamp aan het roer van De Zwerver in het Zuiderbuitenspaarne bij Haarlem, 1902. De boot lag afgemeerd ter hoogte van de Oosterhoutlaan 20. J. Slagmulder verhuisde in september van datzelfde jaar van villa Pieve Tesino naar de Vossiusstraat 44 in Amsterdam.

De Zwerver is het oudste nog bestaande woon- en atelierschip in Nederland en werd in twee fasen geconstrueerd. De kunstenaar W.O.J. Nieuwenkamp heeft het samen met de scheepsbouwers van de werf De Vlijt in Oude-Wetering gebouwd als varend atelier, waarin ook gewoond kon worden. De planken, balken, deuren en ramen van het houten atelier in Santpoort, dat Nieuwenkamp op 1 september 1900 verliet, waren met twee verhuiswagens naar de werf gebracht en werden daar zoveel mogelijk opnieuw gebruikt bij de opbouw van het schip. De rechthoekige geklonken bak - de basis van het gevaarte - was voorzien van een soort roer waarmee het schip vanaf het dak met een helmstok bestuurbaar was, als het voortgetrokken werd door een sleper of door een paard. Dat laatste is vrijwel nooit gebeurd. Op bijna alle tochten is De Zwerver door een sleepboot getrokken. De naam van het schip was bedacht door dr. E.D. Pijzel, de hoofdredacteur van het weekblad *Eigen Haard*, waaraan Nieuwenkamp jarenlang heeft meegewerkt. De woon- en atelierboot werd ingeschreven in de gemeente Leimuiden waaronder de werf De Vlijt ressorteerde.

Toegangsbewijs voor de tentoonstelling aan boord van De Zwerver, 1902.

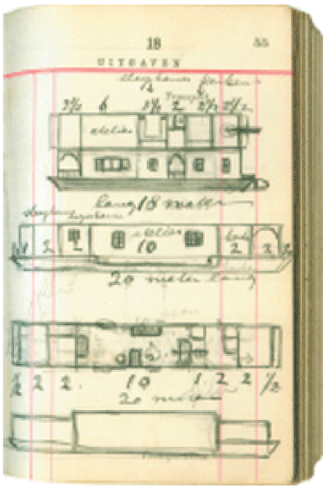
Catalogus van etsen en houtsneden van Nieuwenkamp, getekend en in hout gesneden aan boord van De Zwerver, 1902. Op het omslag een vignet met De Zwerver en het schilderswapen. Het boekje is gedriegd met een groene draad.

Met 'kop' en 'kont' het water op

In de zomer en het najaar van 1901 maakte Nieuwenkamp een proefvaart naar Edam en Monnickendam en keerde eind november terug naar de werf. Daar werd de bak voorzien van een 'kop' en een 'kont' naar afmetingen van een oude Overijsselse praam. Bij deze uitbreiding heeft het schip een bijbehorend roer en ankergerei gekregen. Hierdoor was de boot niet alleen ruimer geworden, maar ook beter te

besturen. De lengte bedroeg 27,5 m, de breedte 4,75 m en het schip had een diepgang van 65 cm.

Direct na de terugkeer naar de werf in Oude-Wetering begon Nieuwenkamp met het samenstellen van zijn eerste catalogus, die hij klaar wilde hebben als de boot gereed was om uit te varen. De blokjes met de houtsneden en de letterblokken, inclusief de rode letters voor het titelblad en de rode randjes, werden door hem zelf ontworpen en gesneden. Druk en afwerking geschiedde bij de Amsterdamse boek- en kunstdrukkerij Roeloffzen, Hübner & Van Santen. De produktie van die eerste catalogus vond plaats in twee maanden, terwijl in diezelfde tijd de geheel afgeklonken achter- en voorsteven aan de rechthoekige geklonken bak van het woonschip werden vastgezet. Door het hele schip moesten verbindingstrapjes veranderd worden. Op 26 april 1902 ging het schip van de helling en maakten de timmerlieden een begin met de afwerking. De verschillende vertrekken werden afgetimmerd en geverfd. De familie Nieuwenkamp kon aan boord slapen en eten.



Aantekenboekje van Nieuwenkamp met de eerste schetsen die hij maakte van zijn te bouwen atelier-/ woonboot De Zwerver, 1901.

De verschillende vertrekken aan boord van De Zwerver in mei 1913. Linksboven: de keuken. Rechtsboven: de gang.
Linksbeneden: de atelierruimte met de etspers. Rechtsbeneden: de grote haard in 't atelier van De Zwerver.

links
De detaillering aan boord van De Zwerver, Edam 1928.

rechts
De woonruimte aan boord van De Zwerver vlak voordat het schip verhuurd werd aan Eberhard Osthaus, Edam, 1928.

Naar het Spaarne

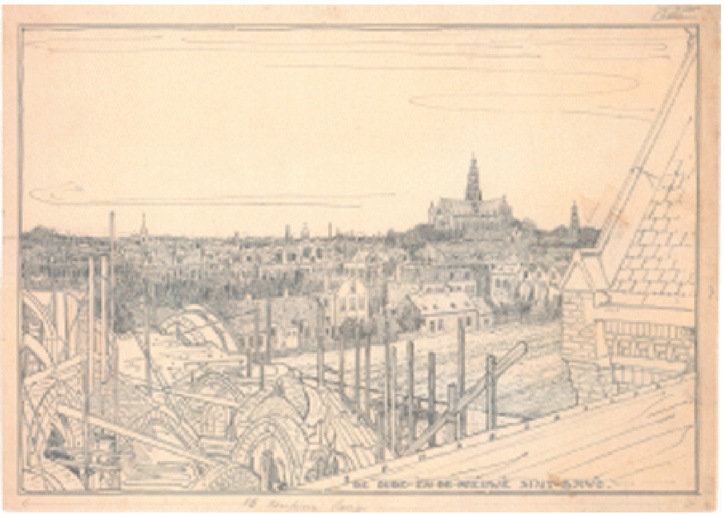
Op 12 juli 1902 voer De Zwerver uit naar Haarlem, zijn eerste bestemming. Johannes Slagmulder, de directeur van kunsthandel Frans Buffa en Zonen in Amsterdam, had in de wintermaanden van Nieuwenkamp gehoord over de bouw van het schip. Hij nodigde hem joviaal uit - zodra de boot klaar was - naar zijn woning Pieve Tesino aan het Spaarne in Heemstede te komen, net buiten de gemeentegrens van Haarlem. Toen Slagmulder die twaalfde juli thuiskwam, werd hij woedend: 'Wat moet die groote kast daar voor ons huis, dit is een schande, mijn hele uitzicht is naar de maan. Ik zal de politie opbellen om dat ding weg te halen', voer hij uit. 'Maar man, dat is Nieuwenkamp, dien heb je zelf gevraagd om hier te komen', was het antwoord van zijn vrouw.[1] De Zwerver heeft er tot 30 september gelegen en trok veel bekijks. De toeloop was zo groot dat de schilder Théophile de Bock, die ook een bezoek bracht aan het schip, Nieuwenkamp aanraadde er een tentoonstelling van zijn werk te houden en 50 cent toegang per persoon te vragen. Dat gebeurde van 23 t/m 31 augustus. De dochter van de melkboer, Tannetje Sandee, ontving de bezoekers in Zeeuws kostuum en incasseerde het entreegeld. Nieuwenkamps vrouw Anna leidde de nieuwsgierigen rond, terwijl de kunstenaar zelf kon doorwerken in zijn atelier en af en toe praten met vakbroeders die ook op bezoek kwamen.

Veel bekende Haarlemmers zoals leden van de familie Enschedé, de familie Conrad Kickert en uit het aangrenzende Heemstede Emile Erens bezochten deze eerste tentoonstelling, waarvoor Nieuwenkamp speciaal het catalogusje bij Roeloffzen, Hübner & Van Santen had laten drukken. Ook een groot aantal bezoekers, vooral verzamelaars, collega's en andere belangstellenden, van buiten Haarlem kwam op de expositie af. We noemen slechts Etha Fles uit Utrecht, Betsy Osieck uit Amsterdam, Philippe Zilcken en C. Hoynck van Papendrecht uit Den Haag.[2] In een week tijd bezochten ruim 320 belangstellenden de tentoonstelling op De Zwerver.

Andere atelierschepen

Atelierschepen zoals De Zwerver zijn schaars. Aan het einde van de negentiende eeuw gingen enkele Hollandse kunstenaars - naar voorbeeld van Charles-François Daubigny - over tot de aanschaf van een bootje of huurden een roeiboot. De Haagse etser Philippe Zilcken zag op de Wereldtentoonstelling van 1889 in Londen een linnen kano, die hij daar kocht. In Nederland maakte hij er verschillende tochten mee. In zijn ongepubliceerde *Herinneringen* schrijft hij erover: 'Talrijk zijn de etsen, die ik in deze kano uitgewerkt heb en niet alleen beleefde ik er veel genoegen van, maar zelfs Bauer en Frederik van Eeden hebben dit bootje van mij te leen gehad om op de 's-Gravenlandsche plassen rond te dooien'.[3] Ook Whistler huurde een roeiboot om in 1889 in Amsterdam vanaf het water te kunnen werken.[4] In 1897 en 1899 deed Willem Witsen hetzelfde in Dordrecht en schreef er enthousiaste brieven over aan zijn vrouw Betsy van Vloten.[5] Diezelfde kunstenaar huurde in 1911 een dekschuit en liet daar een keet op bouwen om ongestoord op verschillende plaatsen in Amsterdam te kunnen werken.[6] Ook de Schotse kunstenaar James McBey voer

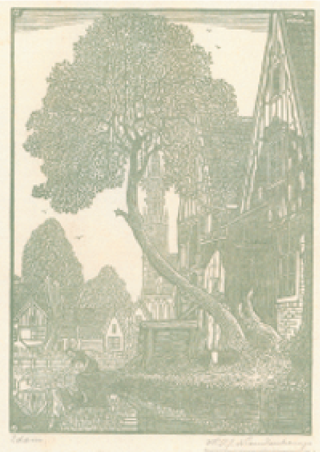
omstreeks 1910 met zijn boot door Nederland en maakte in Dordrecht en omstreken tekeningen en prenten.[7]



In de jaren '90 van de negentiende eeuw tekende Nieuwenkamp regelmatig voor allerlei kranten en tijdschriften. Deze tekening van de oude St.-Bavo, gezien van het platte dak van de pastorie van de nieuwe St.-Bavo (die in aanbouw is), voor het maandblad *Eigen Haard, 1896.*

Een van de weinige woon- en atelierschepen die nog bestaat, is *De Wiekslag* van Otto van Tussenbroek. Zijn boot, ontworpen met medewerking van de architect

A.P. Smits uit Aerdenhout, werd in 1925 gebouwd in Amsterdamse stijl en ligt tegenwoordig - na een grondige restauratie in 2008-2009 - als woonboot aan de Zwanenburgwal nr. 182, vlakbij de Zuiderkerk. Van Tussenbroek publiceerde in *Ons eigen tijdschrift* van juni 1925 een lezenswaardig artikel over de bouw van *De Wiekslag* en over ‘Het wonen op een woonschip’.[8] Zijn boot is, wat afmetingen betreft, te vergelijken met De Zwerver: 22 meter lang en 5 meter breed. In het artikel komt ook de schilder Herman Vreedenburgh ter sprake, bouwer van de woonschepen ‘Vertrouwen’ I en II. Hij maakte met zijn schip een reis door België. Zo'n avontuurlijke instelling had Nieuwenkamp ook. Want het bleef niet bij zijn tocht naar het Spaarne.



linksboven
Grachtje in Edam (H 71). Op de voorgrond een vlierboom en twee pakhuizen. Op de achtergrond de Speeltoren. Houtsnede in groen gedrukt door Nieuwenkamp, 1910.

Naar Amsterdam

linksonder
Gezicht vanaf de toren van de Grote Kerk in Monnikendam op het stadje, de Gouwzee en de Zuiderzee geëtst door Nieuwenkamp in 1899.

Tijdens de tentoonstelling in Heemstede werd Nieuwenkamp uitgenodigd met zijn boot naar Amsterdam te komen. De Zwerver lag daar eerst zes weken aan de

Sarphatikade tegenover het Amstelhotel en daarna nog een zestal weken op verschillende plaatsen in het Oosterdok voor onderhoudswerkzaamheden en in het IJ bij het Tolhuis. In Amsterdam was de belangstelling overweldigend. Een eerste tentoonstelling werd gehouden van 7 tot en met 26 oktober en was vergezeld door een tweede vernieuwde uitgaaf van de catalogus. Tijdens een etentje op 14 oktober bij Krasnapolski ontmoette Nieuwenkamp Frans Erens en Isaac Israëls. De laatste kwam meteen de volgende dag aan boord om De Zwerver en het werk van Nieuwenkamp te bekijken.[9] Zo'n 620 bezoekers bezochten de boot in Amsterdam en opnieuw waren de vakbroeders goed vertegenwoordigd. Jan Toorop, Rik Roland Holst, Theo van Hoytema, Lizzy Ansingh, Frans Smissaert en Georgine Schwartze - om

slechts enkelen te noemen - zij allen brachten een bezoek aan De Zwerver. De kunsthandelaar J. Tersteeg van de Haagse vestiging van Goupil kocht een ensemble pentekeningen die Nieuwenkamp gemaakt had als illustratie voor diverse tijdschriften.

Naar de Zaanstreek en verder

Vanuit de hoofdstad voer het schip daarna met allerlei tussenstops naar Zaandam, Koog aan de Zaan, Wormerveer, Alkmaar en Utrecht. Tijdens de ijzig koude wintermaanden kwamen er bedroevend weinig bezoekers naar De Zwerver. Vaak waren zijn vrouw Anna en hun twee kinderen een aantal dagen op het schip, maar dikwijls vertrokken ze weer binnen een week naar haar ouderlijk huis in Lunteren. Nieuwenkamp werkte in deze stille maanden gestaag aan zijn etsen en houtsneden. Op de boot was een etspers geïnstalleerd, waarop hij regelmatig nieuwe prenten of gewijzigde staten drukte. Op 20 april 1903 kwam het schip aan bij zijn ligplaats in de Rijn bij Wageningen. Daar kreeg Nieuwenkamp te maken met onophoudelijke regenbuien. Op 25 april noteerde hij in zijn agenda: ‘om 4 uur 's middags heeft het 71 uur aan één stuk geregend’. Eind april werd het beter weer. In Oosterbeek bezocht hij de verzamelaar dr. H.J. Hubert, die in 1910 een begin maakte met de oeuvre-catalogus van de etsen en houtsneden van Nieuwenkamp, maar die door zijn voortijdig overlijden in 1912 dat karwei niet kon afmaken.

Naar Duitsland

Die zomer maakte Nieuwenkamp met De Zwerver ‘ín een sleep’ zijn eerste reis naar het buitenland, waar het schip van 5 juni tot 8 augustus 1903 in de haven van Düsseldorf lag. Hoewel er in de pers vrij veel aandacht werd besteed aan de ‘fahrender’ kunstenaar Nieuwenkamp en aan zijn ‘schwimmendes Wohnhaus’, trok de tentoonstelling die hij er hield nauwelijks bezoekers. Wel maakte hij er nogal wat vrienden, onder andere professor Peter Behrens, toen directeur van de Kunstnijverheidschool in Düsseldorf; verder de kunstenaar en verzamelaar Georg Oeder, die hem enkele Japanse prenten uit zijn collectie cadeau gaf. In Krefeld werd hij hartelijk ontvangen door de directeur van het museum, dr. F. Deneken. Daar bezocht hij de Hollandse tentoonstelling die juist in het Kaiser-Wilhelm-Museum werd gehouden. Hij genoot van het werk van Toorop, Thorn Prikker, Colenbrander, Lion Cachet, Dijsselhof, Nieuwenhuis en Lebeau. Met Toorop maakte hij een dagtocht in de omgeving die eindigde met een maaltijd op De Zwerver. Ook Deneken en de Haagse huidarts en mecenas dr. W. Leuring kwamen samen bij hem op bezoek. Met Willem Leuring bezocht hij het Folkwang Museum in Hagen waar hij kennismaakte met de verzamelaar Carl Ernst Osthaus. Die slaagde erin veel Nederlandse kunstenaars zoals Lauweriks, Thorn Prikker en Loebèr, over te halen zich in Hagen of in de omgeving te vestigen. Ook Nieuwenkamp probeerde hij herhaaldelijk over de streep te trekken, ‘doch ik had mijn vrijheid te lief en bleef op mijn schuit’.[10] Na afloop van de tentoonstelling kochten zowel het museum in Krefeld als Osthaus een aantal etsen

en houtsneden van hem. Op de valreep kwamen nog allerlei vrienden en bekenden op bezoek, onder wie de veelzijdige onderzoeker G.P. Rouffaer met wie hij naar het Gewerbe Museum ging.

Terug naar Nederland

Zware stenen brug met drie bogen over een snel stromende rivier te Mechelen. Door twee der openingen een kijkje op de stad. Houtsnede in groen gedrukt door Nieuwenkamp, augustus 1901.

Getrokken door een Hollandse sleepboot keerde hij terug naar Nederland om via Velp, Zutphen en Deventer

voor langere tijd in Zwolle aan te leggen. Daar was de tentoonstelling, die ook door de schilder Jan Voerman sr. uit Hattem werd bezocht, een groot succes. Toen de tentoonstelling na tien dagen op 2 november sloot, waren er 500 bezoekers geweest. In Zwartsluis werden daarna allerlei onderhoudswerkzaamheden aan de boot verricht.

In de zomer van 1904 stak De Zwerver de Zuiderzee over en kwam na een verblijf van enkele maanden in Amersfoort in Leiden aan. In 1905 arriveerde de boot in Edam, waar Nieuwenkamp een stuk grond van zo'n 2700 m^2 aan het Marken had gekocht en een eigen steiger liet maken. Daar heeft het schip zo'n twee jaar gelegen, terwijl de eigenaar van 14 mei 1906 tot 30 maart 1907 zijn derde grote reis naar Java en zijn tweede tocht naar Bali maakte.

Van september 1907 tot mei 1908 trok Nieuwenkamp met De Zwerver naar Gouda, Rotterdam, Dordrecht, Delft en Den Haag, waar steeds met meer of minder succes tentoonstellingen aan boord werden gehouden. In 1909 voer het schip naar Utrecht, Arnhem en Nijmegen en in 1910 maakte Nieuwenkamp slechts enkele korte reizen naar Marken en Hoorn. In de winter lag het schip weer in Amsterdam. Tot begin 1912 ging het voor anker in Edam en Volendam. In januari maakte De Zwerver met verschillende slepers een tweede grote buitenlandse reis, ditmaal naar Brussel. Die tocht werd geen succes. De Zwerver keerde terug naar Edam, waar Nieuwenkamp aanvankelijk een werkruimte aan huis had en daarna zelfs een atelier in een apart gebouw. Daardoor werd De Zwerver overbodig. In het voorjaar van 1913 heeft het schip nog enkele maanden dienst gedaan als drijvend redactie-huis voor het *Gedenkboek van de Entos*, de grote scheepvaarttentoonstelling in Amsterdam in dat jaar. Sindsdien maakte Nieuwenkamp nog maar sporadisch gebruik van het schip en werd De Zwerver het grootste deel van het jaar verhuurd.

Houtsneden en etsen

Door zijn tentoonstellingen op het schip hadden Nieuwenkamp en zijn familie een bescheiden inkomen. Het liefst wilde hij etsen en houtsneden zo goedkoop en zoveel mogelijk onder de bezoekers verspreiden om zo zijn werk bekendheid te geven. Naast de twee kwartjes entreegeld vroeg hij voor zijn etsen aanvankelijk vijf tot tien gulden per stuk, gaandeweg wat meer. Zijn houtsneden waren voor drie gulden of nog minder te koop. De catalogus die hij in verschillende varianten bij zijn tentoonstellingen uitgaf, was geheel in hout gesneden - zowel de prenten als het letterwerk - en op een handpers gedrukt. De oplage bedroeg honderd stuks en de prijs één gulden per stuk. Ook de toegangsbewijzen en aanplakbiljetjes (waarvan er overigens geen is teruggevonden) en zelfs de gedecoreerde kaartjes voor de nummers bij de geëxposeerde prenten ontwierp hij zelf. Dat gold ook voor de kaartjes waarop aangegeven stond of een werk verkocht was.

Het hoge raam in het atelier te Edam, getekend door Nieuwenkamp. Dit atelier ontwierp en bouwde hij voor zich in de zomer van 1913. Twee jaaar later maakte hij naar deze tekening een ets.

De Prinsengracht bij de Brouwersgracht in Amsterdam. Boven de huizen links de toren van de Noorderkerk. Ets door Nieuwenkamp (E 66), augustus 1902.

In een zakboekje over de periode 1900-1904 hield hij nauwkeurig de uitgaven en de inkomsten bij. Ook gaf hij aan wanneer hij begon en klaar was met de produktie van zijn werken. Af en toe kreeg hij een bijzondere opdracht. Zo werd hem gevraagd door mevrouw C.M. Versteegh uit Amsterdam om het woonhuis van de familie Versteegh aan de Voorhaven in Edam in prent te brengen.

In zijn aantekenboekje is te lezen hoe hij op 12 november 1902 het huis tekende en op 30 december een proefdruk van de ets maakte. Zes dagen later kon hij een vijftal etsen en de koperplaat bij zijn opdrachtgeefster afleveren. Een extra exemplaar was bestemd voor het museum in Edam. Voor deze opdracht kreeg hij - zoals te lezen is in zijn aantekenboekje - op 5 februari 1903 het aanzienlijke bedrag van *f* 400,-. Regelmatig maakte hij ook tekeningen voor kranten en tijdschriften en af en toe voor particulieren. Zo noteert hij in dat zelfde zakboekje op 10 augustus: ‘2 teekeningen van het Spaarne te maken voor 2 oude dames *f* 10,-, veel te veel geld!’

In zijn varend atelier op De Zwerver maakte hij zo'n 35 etsen en 40 houtsneden. In zijn aantekenboekje vermeldt hij triomfantelijk hoe hij op 18 november 1903 zijn eerste driekleuren houtdruk maakte van de Heilige begraafplaats in Pasar Gedé bij Jogjakarta op Java.[11] Op een exemplaar voor zijn ets *Prinsengracht bij de Brouwersgracht, Amsterdam* (E 66 II) in de collectie van het Rijksmuseum noteert hij bij de tweede staat (d.d. 10 augustus 1902): ‘Gepleisterd huis 2 uur koperzuur, straat 3 uur, omtrek huizen achtergrond 4 uur, idem huizen voorgrond 5 uur, met hand schoonvegen, met zachtste doek alles ophalen. W.O.J.N’.[12] Zo nauwkeurig legde hij af en toe zijn werkwijze vast.

Restauratie

rechts
Toegangsbewijs voor de tentoonstelling aan boord van De Zwerver, die in 1907 aan de Zuidblaak in Rotterdam lag. Linksboven: een kijkje op de Nieuwe Haven te Edam (zie H 28).

In zijn geannoteerde exemplaar van *Mijn huis op het water. Mijn huis op het land* heeft Nieuwenkamp tot en met 1930 nauwkeurig bijgehouden wie de huurder(s) van De Zwerver waren. Tot dat jaar was het de zoon van Osthaus. Uit andere documenten in het archief van Nieuwenkamp kennen we de verdere lotgevallen van De Zwerver. Vlak voor zijn dood in 1950 verkocht Nieuwenkamp de boot en sindsdien is het schip verschillende malen van eigenaar veranderd. In 1969 kwam De Zwerver in handen van de familie Brandt, die het schip een ligplaats gaf in Loenen aan de Vecht. In 2011 kwam deze unieke atelierboot in handen van de Stichting Museum Nieuwenkamp die met behulp van een aparte Stichting De Zwerver zorg draagt voor een grootscheepse restauratie, uitgevoerd door Scheepswerf Bocxe in Delft. Eindbestemming is de Jachthaven van Naarden, waar De Zwerver medio 2016 een eigen plek zal krijgen.

De Zwerver in de haven van Lesum bij Bremen, augustus 1929. Foto L. Luden, Lesum.

Eindnoten:

1 De gegevens over De Zwerver zijn voor een belangrijk deel ontleend aan BNS nr. 14445 en aan W.O.J. Nieuwenkamp, *Mijn huis op het water. Mijn huis op het land*, 's-Gravenhage 1930. Deze passage is te vinden op p. 45.

2 In het archief van W.O.J. Nieuwenkamp is een gastenboek aanwezig waarin de meeste bezoekers van de tentoonstellingen hun handtekeningen plaatsten.

3 Ph. Zilcken, *Herinneringen van een Hollandsche schilder der negentiende eeuw 1879-1927*, 's-Gravenhage 1928, p. 55. Manuscript. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

4 Zie J.F. Heijbroek en M.F. MacDonald, *Whistler en Holland.* Zwolle/Amsterdam 1997, vooral p. 49-75.

5 J.F. Heijbroek, ‘Met Witsen naar Rotterdam en Dordrecht’, *De Boekenwereld* 18 (2001/2002), p. 230-254, vooral p. 250.

6 I.M. de Groot, ‘Willem Witsen en zijn drijvend atelier’, *Bulletin van het Rijksmuseum* 38 (1990), p. 345-367.

7 Zie J.F. Heijbroek, ‘Dordrecht, de geboorteplaats van Albert Cuyp. In beeld gebracht door Engelse en Amerikaanse prentkunstenaars (1860-1925)’, in: M. Peters, J. Alleblas e.a., *Dromen van Dordrecht. Buitenlandse kunstenaars schilderen Dordrecht 1850-1920*, Bussum 2005, p. 57-69.

8 Otto van Tussenbroek, ‘Het wonen op een woonschip’, *Ons eigen tijdschrift* (1925), p. 225-230. Dit maandblad van de cacaofabriek Van Houten in Weesp verscheen vanaf november 1922 tot eind 1936 en was bestemd voor consumenten van de cacao van deze firma. Het meest algemene boek over woonschepen is: W. Kuyper, *Woonschepen. Verzamelde ontwerpen met foto's van interieurs, losse meubelen enz.*, Amsterdam 1948. Recent werd ik door Dolf Broekhuizen gewezen op de woonboot De Stijl, ontworpen in 1917/'18 door Robert van 't Hoff. Daarmee voer hij tussen 1918 en 1920 door Nederland om propaganda te maken en discussies te voeren over de beweging De Stijl. Zie D. Broekhuizen, E. van Straaten en H. van Bergeijk, *Robert van 't Hoff. Architect van een nieuwe samenleving*, Rotterdam 2010, nr. 8.

9 Zie het geannoteerde exemplaar van Nieuwenkamp, *op.cit.* (noot 1), bij p. 50. Zie ook het zakboekje met uitgaven en inkomsten van Nieuwenkamp: bezoek van De Zwerver aan Amsterdam 14 en 15 oktober 1902. Beide in het archief van W.O.J. Nieuwenkamp.

10 Nieuwenkamp, o.c. noot 1, p. 122, noot 40.

11 Met H wordt houtsneden aangeduid, met E etsen en met L litho's. Zie H.J. Hubert, *Twee honderd etsen en houtsneden van W.O.J. Nieuwenkamp*, Amsterdam 1912. Tegelijk met de komende tentoonstelling in Leiden zal verschijnen E. Braches, in samenwerking met J.F. Heijbroek, *Bouwstoffen W.O.J. Nieuwenkamp. Toepaste grafiek & illustraties*, Amsterdam 2016. In dit boek zijn - naast de door Nieuwenkamp getekende illustraties - opgenomen een geheel herziene oeuvrecatalogus van de houtsneden en de etsen en een nieuwe catalogus van de litho's.

12 Deze notities zijn door Nieuwenkamp geplaatst op E 66 II, aanwezig in de collectie van het Rijksmuseum (RP-P-1967-834).

‘Duidelijk van elkaar te onderscheiden en een specifiek Indisch karakter’
Niet uitgevoerde postzegelontwerpen van W.O.J. Nieuwenkamp
J.F. Heijbroek

In 1920 leverde Nieuwenkamp zijn ontwerpen voor een serie postzegels in. Naar elk ontwerp vervaardigde de firma Johan Enschedé en Zonen clichétjes in twee formaten (17 × 22 en 22 × 28 mm), waarvan per postzegel in vier kleuren (blauw, groen, geel en rood) afdrukken werden gemaakt. Die clichés zijn echter niet direct naar de ontwerptekeningen van Nieuwenkamp gemaakt, maar naar pentekeningen van André van der Vossen, werkzaam bij de firma Johan Enschedé en Zonen te Haarlem. Alle afdrukken (78 stuks) werden in een keurig uitgevoerd album geplakt. Particuliere collectie.

In de zomer van 1920, kort voor hij naar Italië vertrok, kreeg Nieuwenkamp via de firma Joh. Enschedé en Zonen het verzoek van het Departement van Koloniën een serie postzegels voor Nederlands-Indië te ontwerpen. Aangezien de voorstellen van enkele andere kunstenaars waren verworpen, kwam Nieuwenkamp in zicht ‘als kenner van land, volk en kunst bij uitnemendheid’. Hij was erg blij met die opdracht. Tijdens zijn reizen naar Java, Bali en Lombok had hij zich regelmatig geërgerd aan de ‘onbenullige’ zegels die hij op zijn brieven naar huis moest plakken. Deze opdracht leek hem een godsgeschenk.

Bij de nieuwe zegels ging het in de eerste plaats om een serie ontwerpen voor cijferpostzegels variërend van ½ tot 7½ cent. Daarnaast moest er voor de waarden tot 50 cent een ontwerp met ‘Koningskop’ komen. Als voorgeschreven model diende een profiel-portret van koningin Wilhemina door de Haagse fotograaf Herman Deutmann.

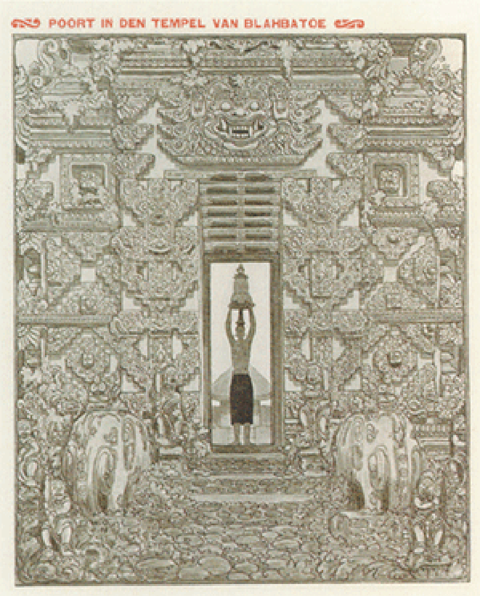
Bij het ontwerp voor de cijferpostzegels diende Nieuwenkamp zich te houden aan enkele regels. Een groot deel van het oppervlak moest wit gelaten worden, zodat het stempel waarmee de postzegels werden gedateerd, goed leesbaar en moeilijk te verwijderen was. Verder dienden de cijfers en letters van de frankeerwaarde groot afgebeeld en duidelijk zichtbaar te zijn. De woorden ‘Nederlandsch Indië’ mochten afgekort worden. De zegels moesten onderling duidelijk van elkaar te onderscheiden zijn en een specifiek Indisch karakter dragen. De afbeeldingen mochten de gevoelens

van de inwoners natuurlijk niet kwetsen. De acht gevraagde ontwerpen voor ½, 1, 2, 2½, 3, 4, 5 en 7½ cent, moesten een volledige serie vormen.

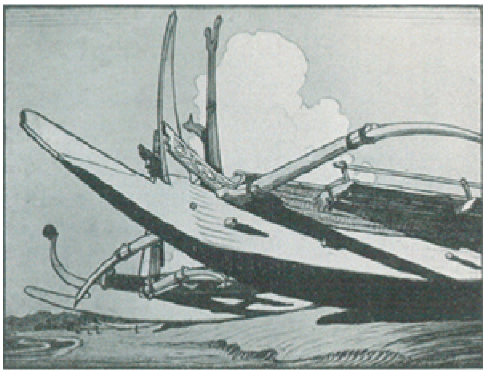
Nieuwenkamp maakte de volgende serie:

- Voor ½ cent stond (bij het naderen van het land) de scheepvaart centraal (in sepia).
- Voor 1 cent beeldde hij een eerste indruk van de bergen en de talrijke vulkanen af (in blauw).
- Voor 2 cent de bomen in het Indische landschap (in groen).
- Voor 2½ cent de rijkdom van het land, uitgebeeld door enige

Bij de postzegel-ontwerpen greep Nieuwenkamp vaak terug op motieven die hij in het verleden had getekend. Voor de postzegel van 3 cent (rechts) gebruikte hij het bovenste deel van een tekening naar een Balinees origineel, getiteld *Het ploegen en eggen van een rijstveld.*



Bij het postzegelontwerp van 2½ cent (zie p. 35) en de door André van der Vossen veranderde zegel met een geldwaarde van 4 cent (rechts) maakte Nieuwenkamp gebruik van zijn tekening van de *Toegangspoort tot de tempel van Blahbatoe* in Gianjar op Bali.



Voor het postzegel-ontwerp van de ½ cent (zie p. 32 en 35) gebruikte Nieuwenkamp als voorbeeld zijn eveneens in prent uitgebrachte tekening *Vlerkpramen* op het strand bij Ampenan op Lombok.

vruchten, bloemen en bladeren (in oranje).

- Voor 3 cent de landbouw (in groen).
- Voor 4 cent de bouwkunst (in rood).
- Voor 5 cent het spelen op de gamelan (in bronskleur).
- Voor 7½ cent een tweede typisch Indisch spel, uitgedrukt in het wajang-motief (in zwart).
- De zegels met een waarde van 25 cent of hoger werden gedomineerd door de beeltenis van koningin Wilhelmina en profil. Van de negen ontwerptekenin-

gen zijn door de firma Enschedé en Zonen clichés en afdrukken in vier kleuren gemaakt. Maar die clichés waren door André van der Vossen van de firma Enschedé zo veranderd, dat Nieuwenkamp zich daar niet meer in herkende. Cijfers waren

naar andere ontwerpen verplaatst, de staande zegels met de afbeelding van Wilhelminia waren liggend gemaakt, enz. Alleen de clichés van de zegels van ½ en 2½ cent waren direct naar de oorspronkelijke tekeningen van Nieuwenkamp vervaardigd. Alle afdrukken met verschillende kleuren werden in een albumpje geplakt en aan de minister van Koloniën, S. de Graaff en aan Nieuwenkamp aangeboden. Voor het ontwerpen van de negen zegels ontving Nieuwenkamp *f* 900,-, d.w.z. *f* 100,- per stuk. Na productie zou hij nog eens een dergelijk bedrag ontvangen. Dat laatste is er niet van gekomen.

In 1922 kreeg Nieuwenkamp namelijk te horen dat zijn postzegel-ontwerpen voor Nederlands-Indië alle 'n.b. door [de] Jury voor de Holl. postzegels' waren afgekeurd.[1] Later werd hem door de minister in Den Haag meegedeeld dat zijn ontwerpen 'door een zekeren Veltman of zoo' waren afgekeurd. In zijn agenda noteerde hij: 'Dit n.b. mijn vriend Veldheer geweest. Had gezegd: dit zijn geen postzegels'.[2]

Tijdens een gesprek met minister De Graaff en de heer Enschedé, waarbij Nieuwenkamp ook aanwezig was, kwam ter sprake dat een nieuwe serie postzegels vrijwel nooit geld kostte, maar eerder geld in het laadje brengt. Dat is een van de redenen waarom kleine landen zo vaak tot dit middel hun toevlucht nemen. Maar zover was het in Nederland gelukkig nog niet. 'Dat ik mijn postzegels voor onze Oost nog eens in gebruik zal zien, dat zal voor mij nog wel een droombeeld blijven'.[3]

In 1929 kwam Nieuwenkamp in een artikel, dat maar liefst in drie Nederlandse en één Engels tijdschrift gepubliceerd werd, terug op de hele affaire.[4] Daarin schreef hij dat er natuurlijk nog tal van andere onderwerpen denkbaar waren voor de versiering van de postzegels van Nederlands-Indië. Men zou van de belangrijkste eilanden de meest interessante kenmerken kunnen afbeelden. Ook zou er een serie te maken zijn met motieven waarmee de verschillende bevolkingsgroepen hun woningen, weefsels of gebruiksvoorwerpen versieren. Een serie met verschillende dieren of met bomen en planten zou eveneens succesvol kunnen zijn. Nieuwenkamp hoopte met dit artikel 'de zaak nog weer eens aan het rollen te brengen'. Maar zijn pleidooi om 'die foeileelijke zegels van Nederlandsch-Indië door een interessante, fraai uitgevoerde serie' te vervangen, vond geen weerklank. Zijn ontwerptekeningen, geplakt op vijf kartons, heeft hij uiteindelijk in 1930 geschonken aan het Nederlandsch Postmuseum. Tegenwoordig zijn ze opgenomen in de collectie van het Museum voor Communicatie in Den Haag.

De postzegels met de beeltenis van koningin Wilhelmina (staand formaat) waren het oorspronkelijk ontwerp van Nieuwenkamp. Dit was door André van der Vossen zonder voorkennis van de ontwerper gewijzigd van een staand naar een liggend formaat.

Als voorgeschreven model diende dit profiel-portret van koningin Wilhelmina door de Haagse fotograaf Herman Deutmann. Collectie Rijksmuseum, Amsterdam.

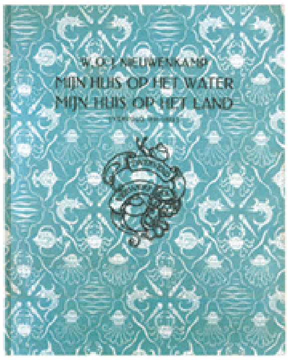
Alleen van de ontwerpen van de zegels van ½ en 2½ cent werden nog clichés gemaakt naar de oorspronkelijke potloodschetsen van Nieuwenkamp. Die zijn op dit aparte blad op de laatste pagina van het album bijgevoegd. Particuliere collectie.

Eindnoten:

1 Agenda W.O.J. Nieuwenkamp, d.d. 22 juni 1922. Particuliere collectie
2 Idem.
3 C. Venselaar, *Verzameld Werk van W.O.J. Nieuwenkamp*, Boek 10, band 1, Edam 2012, p. 80. (geproduceerd in eigen beheer).
4 W.O.J. Nieuwenkamp, 'Ontwerpen voor postzegels voor Nederlandsch-Indië'. *Nederlandsch Maandblad voor Philatelie* 8 (1929) nr. 11, d.d. 16 november, p. 205-207; W.O.J. Nieuwenkamp, 'Ontwerpen voor postzegels voor Nederlandsch-Indië', *Nederlandsch Indië Oud & Nieuw* 14 (1929) afl. 4, p. 111-114; W.O.J. Nieuwenkamp, 'Ontwerpen voor postzegels voor Nederlandsch-Indië', *De Hollandsche Revue* 34 (1929), p. 1030-1032; W.O.J. Nieuwenkamp, 'Stamp Essays for the Dutch Indies', *The Stamp Lover* 22 (1930), p. 271-273 en twee afbeeldingen op het omslag.

Sierpapier
J.F. Heijbroek

linkerpagina
Twee reeksen sierpapier (links liggend en rechts staand stramien) ontworpen door W.O.J. Nieuwenkamp in 1930.



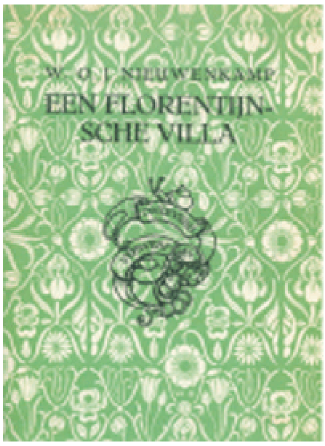
Het boek *Mijn huis op het water. Mijn huis op het land*, Den Haag 1930 (boven) en het vervolg met dezelfde titel uit 1935 (onder) werden voorzien van door Nieuwenkamp ontworpen sierpapier (staand stramien). In zwarte opdruk zijn motto: Zwervend werf ik, met boven een slak en beneden een heremietkreeft. De slak beeldt het zwerven uit, de heremietkreeft het verwerven.

Nieuwenkamp heeft net als zijn tijdgenoten Theo Nieuwenhuis en Georg Rueter sierpapier ontworpen voor de schutbladen van zijn boeken.[1] Aan de hand van een bewaard gebleven stalenboekje (15,5 × 23 cm) met twee reeksen sierpapier van Nieuwenkamp in vier verschillende kleurstellingen[2] weten we dat Henri J. Bueno de Mesquita de vellen in Florence bij een lithograaf liet drukken.[3] Het gaat om afbeeldingen van zeedieren: vissen, krabben en schelpen. Op elk vel, dat 50 × 71 cm meet, zijn op vaste plaatsen de initialen W O J N terug te vinden. De twee ontwerpen, de een met een staand, de ander met een liggend stramien, zijn op steen overgebracht. Het sierpapier is bij *Mijn huis op het water, mijn huis op het land* (uitgave 1930) niet als schutblad maar als banddecoratie gebruikt.[4] Verder voorzag Nieuwenkamp de voor- en achterplatten van zijn agenda's en veel van zijn doorschoten boeken met halfleren banden van oranje en bruin sierpapier. De doorschoten exemplaren van zijn boeken liet hij voorzien van schutbladen met verschillende kleuren, meestal bruin of groen. Ook de aantekenboekjes van zijn Indische reizen werden met dergelijk papier bekleed. Dit liet hij doen door zijn vaste binder in Florence.

In 1936 ontwierp Nieuwenkamp een sierpapier waarin de Florentijnse lis (Iris Florentina) het hoofdthema vormt. Op het blad met afmetingen van 78 × 59 cm staan steeds boven de bloem in de kern van het motiefblok de letters W O en eronder J N . Links en rechts onder de lis zijn twee smallere lisbloemen afgebeeld met aan weerszijden van de bloem 19 (links) en 36 (rechts). De andere bloemen die het blad sieren zijn blauwe regen, narcissen, tulpen, viooltjes, anemonen en lotusbloemen. Van deze bladen bestaan alleen groene afdrukken die alle voor het boek *Een Florentijnsche villa* uit 1938 gebruikt zijn. Voor elke band was een half vel nodig.

Van het boek over de Florentijnse villa zijn 400 exemplaren gedrukt. Uit de rekening van de Amsterdamse drukkerij Kotting, waar dit sierpapier werd gedrukt, blijkt dat Nieuwenkamp 210 vel groene schutbladen à 20 cent per blad liet drukken. Dit betekende dat elk vel per boekband 10 cent kostte.

Cliché model voor het sierpapier met de Florentijnse lis, 1936. Boven de bloem staan de letters W.O. en eronder J.N. Links en rechts onder de lis twee smallere lisbloemen met aan weerszijden van de bloem 19 (links) en 36 (rechts).



W.O.J. Nieuwenkamp, *Een Florentijnse villa*, 1938. De oplage bedroeg 400 exemplaren waarvan de eerste 25 gebonden zijn in perkament. De nummers 26 t/m 400 van deze uitgave, hebben een band met speciaal voor dit boek ontworpen gelithografeerd sierpapier met een Florentijnse lis en een opdruk in zwart.

Het sierpapier van Georg Rueter is vaak los verkocht in kunstnijverheidwinkels als Het Klokhuis aan de Vijzelstraat in Amsterdam. Zijn gedecoreerde papieren werden gebruikt om allerlei doosjes, kaartenbakjes en buitenkanten van portefeuilles te beplakken. In enkele instellingen, zoals het prentenkabinet in Leiden en de afdeling documentatie van het Rijksmuseum, zijn nog steeds allerlei doosjes en portefeuilles te vinden beplakt met het kleurrijke sierpapier van Rueter.

Het gedecoreerde papier dat Nieuwenkamp in 1930 en 1936 ontwierp, was niet bedoeld voor de markt. Het was uitsluitend bestemd voor zijn eigen publicaties en manuscripten, zoals zijn agenda's en reisverslagen. Daarvoor werden steeds afgemeten hoeveelheden gedrukt. Slechts enkele tientallen vellen sierpapier met de afbeeldingen

van zeedieren uit 1930 heeft Nieuwenkamp verkocht aan Henri Bueno de Mesquita. Wat hij ermee heeft gedaan, is niet bekend.

Er zijn - voor zover bekend - vrijwel geen complete bladen bij de Stichting Museum Nieuwenkamp of in een van de museale collecties terechtgekomen met uitzondering van één blad van de Florentijnse lis in de verzameling van het Rijksmuseum (inv. RP-P-1967-930).

Eindnoten:

1 In zijn agenda van 1930 vermeldt Nieuwenkamp bij 19 november: ‘ontwerp gemaakt voor versierd papier binnenzijde band *Mijn huis op het water, mijn huis op het land*’.

2 In dat stalenboekje zijn ook vier reeksen sierpapier in drie en één in vier kleurstellingen van H.J. Bueno de Mesquita opgenomen. Op het vooromslag is een etiket geplakt met de misleidende tekst: ‘Original woodcut from H.J. Bueno de Mesquita, edited and printed by the artist on hand made paper in Florence, Piazza San Marco 6. Copyright reserved’. De monsters van Nieuwenkamp, die deel uitmaken van dit boekje, zijn zonder twijfel gelithografeerd.

3 Op 1 december 1930 meldt Nieuwenkamp in zijn agenda: ‘Bij Mesquita geweest en met hem naar steendrukker Spinelli, Via s. Reparata om teekeningen van ons op steen over te brengen en te drukken’. Op 17 december hoort hij van Mesquita ‘dat papier voor binnenzijde van de banden gereed is’.

4 Nieuwenkamp maakte ook het gebatikte papier voor de band van *Bouwkunst van Bali* (1926) en *Beeldhouwkunst van Bali* (1928). Dat is daarna niet meer gebruikt.

Nieuwenkamp en de kunsthandel
J.F. Heijbroek

Een van Nieuwenkamps bekendste etsen *De Kwakelbrug in Edam* (E 69), 1903. Van deze prent maakte hij in 1903 enkele proefdrukken van de eerste en de hier afgebeelde tweede staat. In 1910 werkte hij de prent bij en is de koperen plaat afgesneden. Tussen 1910 en 1919 verkocht hij 45 exemplaren van de derde staat. De koperplaat is door de kunstenaar aan het Rijksprentenkabinet in Amsterdam geschonken in november 1925.

De eerste ets waarvan Nieuwenkamp de koperen plaat verkocht, was *Aan de Zaan* (E 12) uit 1896. Koper was J. Slagmulder van de firma Frans Buffa & Zonen in de Kalverstraat te Amsterdam, die er *f* 40,- voor betaalde. Nieuwenkamp was dolgelukkig toen hij exemplaren van zijn prent in de etalage van die zaak zag liggen. Het voelde, zo schreef hij later, alsof ‘zijn loopbaan als kunstenaar echt was begonnen’.

Bij de handel in grafiek was het gebruik dat de koper van een etsplaat zoveel afdrukken mocht maken als vooraf met de etser was afgesproken. De afdrukken dienden door de maker te worden goedgekeurd. Die exemplaren werden dan ondertekend en genummerd. Een niet ondertekende ets was onverkoopbaar en moest worden vernietigd. Etsen door de maker zelf gedrukt werden gemerkt met ‘épreuve d'artiste’. Van *Aan de Zaan* waren veel meer exemplaren in omloop; ook niet ondertekende en zelfs prenten met een valse handtekening.

Een tweede etsplaat *Op het eiland Marken* (E 13) verkocht hij, ook in 1896, voor *f* 40,- aan de boek- en kunsthandel Scheltema en Holkema op het Rokin. Van die prent zijn 40 exemplaren gedrukt op Japans papier, dat Nieuwenkamp later veel gebruikte voor zijn etsen.

In 1897 vatte hij het plan op om van de meest schilderachtige steden in ons land een album met etsen samen te stellen. Het bleef bij een album over Dordrecht dat hij samen met J.M. Graadt van Roggen maakte. Nieuwenkamp schreef erover: ‘Wij trekken op de fiets er op uit, een koffertje op den bagagedrager, blijven een week in Dordrecht, werken er hard, want de stad biedt vele prachtige motieven, waarvan wij er zes uitzoeken, terwijl wij het lot laten beslissen welke drie stadsgezichten Graadt en welke drie ik tot een ets zal verwerken.’ De firma Buffa gaf nog datzelfde jaar het album uit. Maar Nieuwenkamp kreeg er spijt van dat hij zijn drie etsplaten voor slechts *f* 80,- had verkocht. Het was met deze etsen net zo gegaan als met het prentje *Aan de Zaan.* Volgens de oeuvrecatalogus bestaat er een groot aantal afdrukken op Japans papier die echter te donker zijn afgedrukt. Nieuwenkamp heeft een klein aantal goede afdrukken in 1897 voor het album ondertekend. Nogal wat zijn er sindsdien voorzien van een valse handtekening. Toen hij in 1897 een eigen etspers

in zijn woning in Haarlem had opgesteld, maakte hij zelf een reeks proefdrukken op Japans papier.

Omdat in 1904 de firmanten van Buffa en Zonen uiteengingen, zijn de koperplaten in het bezit gekomen van P.J. Zürcher, die een kunsthandel aan de Scheveningseweg in Den Haag had. In overleg met Zürcher heeft Nieuwenkamp nog 35 ondertekende afdrukken gemaakt, waarna de etsplaten vernietigd zijn.

Toen Nieuwenkamp in 1897 verlegen zat om wat geld voor een reis naar Londen, bood hij de firma Buffa opnieuw een koperen etsplaat aan: *Het vredige hofje* [in Haarlem] (E 25), een ets die hij juist voltooid had. Nieuwenkamp vroeg er *f* 40,- voor. Slagmulder wilde *f* 25,- betalen met het recht om tweehonderd exemplaren te mogen drukken die stuk voor stuk gekeurd en ondertekend moesten worden. Nieuwenkamp is er niet op ingegaan en heeft in een paar jaren, vooral tijdens de tentoonstellingen aan boord van De Zwerver, enkele tientallen exemplaren van die ets voor in totaal zo'n *f* 2000,- verkocht.

Na zijn ervaringen met de etsen van Dordrecht is hij na 1901 meestal zijn eigen etsen gaan drukken en verkopen. In 1911 heeft hij 25 exemplaren van *De Oude Wetering* (E 53) voor de firma Caramelli en Tessaro in Amsterdam gedrukt. Zes jaar later verkocht hij de ets *Op Marken* (E 52) en in 1934 de litho *Benares* (L 22) als premieprent aan kunsthandel Kleykamp in Den Haag.

De ets *Op Marken* (E 52), 1900 is in 1917 als premieprent aan kunsthandel Kleykamp verkocht.

Met de fiets er op uit
J.F. Heijbroek

linksboven
Het oorspronkelijk reliëf dat Nieuwenkamp zag toen hij twee jaar later, in 1906 op Bali terugkwam.

linksonder
Op de fiets op Bali. Nieuwenkamp tekende het gerestaureerde reliëf in Koeboetambahan tijdens zijn vijfde reis naar Bali, 2 april 1937.

Waarom Nieuwenkamp zich zozeer aangetrokken voelde tot Nederlands-Indië en het oosten in het algemeen vertelde hij in een gesprek met Jan Feith, die onder het pseudoniem ‘Premierist’ in De *Indische Post* van 6 september 1924 schreef: ‘De verklaring daarvan is deze, dat mijn grootvader reeder was en met drie zeilschepen de Molukken liet bevaren. Toen ik een kleine jongen was, herinner ik me, dat een van de drie, “De Drie Gezusters”, nog in de vaart was, en telkens allerlei snuisterijen uit Indië meebracht. Het meest hebben de grillige figuren op de thee-kisten in vaders pakhuis toen indruk op me gemaakt en mijn verbeeldingskracht opgewekt. Ik geloof dat dit de grondslag is geweest voor mijn verlangen naar vreemde en oostersche landen: vooral naar Indië. Omdat ik echter niet op kantoor wou, moest ik wachten tot ik voldoende geld gespaard had, om op 'n koopje daarheen te kunnen gaan. Ik heb dus moeten wachten tot m'n 24sten jaar; dat was in 1898. Maar dan kreeg Indië me voorgoed in haar macht!’

Nieuwenkamp heeft zes reizen naar Nederlands-Indië gemaakt (zie chronologie). Al op zijn eerste werkbezoek aan Java, dat zo'n acht maanden duurde, reisde hij, licht bepakt, met alleen een eenvoudig te demonteren fiets. Die trok tijdens zijn eerste reis naar Bali in 1904 sterk de aandacht omdat men zo'n geluidloos voortsnellend ‘voertuig’ niet eerder had gezien. Uit zijn dagboek blijkt dat Nieuwenkamp op 20 maart 1904 naar de tempel aan het strand ‘Pura Madué Karang (in Koeboetambahan) aan de noordkust van Bali fietste en er een tekening maakte. 's Avonds bezocht hij een wajangvoorstelling; daarna had hij weer een eind gefietst en een schets gemaakt. Overal waar hij zich vertoonde op zijn fiets ontstond paniek. Hij schreef erover: ‘Mannen en vrouwen bleven vol ontzetting staan of vlogen haastig naar den kant van den weg en brachten, gehurkt, vol eerbied en angst een sembak [een eerbiedsbewijs], terwijl zij vaak de vracht, die zij torsten, in hun verbouwereerdheid lieten vallen of wegwierpen. Kinderen en runderen, varkens, eenden en kippen stoven verschrikt uiteen en trachtten zich zoo snel mogelijk uit de voeten te maken.’ Over de berijdbaarheid van de wegen op Bali schreef hij: ‘Ik heb veel gemak van mijn fiets gehad, hoewel er, behalve enkele wegen in de onmiddellijke nabijheid van Singaradja, maar één goed berijdbare weg naar het westen voerde, tot aan de pasanggrahan van Boeboenan en één naar het oosten, voorbij bovengenoemd Koeboetambahan, tot aan de pasanggrahan van Tedjahoela’. Later - na terugkeer in Holland - hoorde Nieuwenkamp dat er een reliëf van hem op zijn fiets was aangebracht op een wand van tempel Medoewekarang te Koeboetambahan.

Twee meisjes uit Bali op de fiets, getekend door Nieuwenkamp, 1937.

Tijdens een zware aardbeving in 1917 raakten de tempel en het reliëf zwaar beschadigd. De achterkant, een groot deel van het frame, de vork en de ketting waren verdwenen. Ook het achterhoofd van de wielrijder en deel van zijn hoofddeksel waren weg. Jaren later is het hersteld en gedeeltelijk opnieuw gehakt. Het gerestaureerde reliëf had nu verschillende Balinese ornamenten. Het achterwiel van de fiets was veranderd in een lotus en de spaken van het voorwiel vervangen door een ornament dat stond voor het oosten. De twee honden tussen de wielen hadden geen tijd om te ontsnappen aan het ‘voortsnellende monster’. De fietser - ditmaal met een hoofddoek in plaats van een helm - verplaatste zich dus razendsnel van het westen naar het oosten.

Van het oorspronkelijke reliëf, waarvan een afbeelding verscheen in de *Berliner Illustrierte Zeitung* van 15 juli 1928, maakte Nieuwenkamp in 1929 een tekening voor een reliëf in terracotta dat werd aangebracht in een sierrand van de openhaard op de bovenverdieping van zijn villa Riposo dei Vescovi bij Florence. Wanneer de fiets op Bali gemeengoed werd, is moeilijk na te gaan.

‘Begin jaren '90 had ik het gevoel dat mijn verzameling af was’
In gesprek met Dick Veeze
J.F. Heijbroek en Sander Bink

Een keuze uit de boekbanden en omslagen uit de collectie Veeze vlak voordat de hele verzameling werd verkocht aan Mitchell Wolfson Jr in Miami.
Het werk van Jan Toorop, Theo Neuhuys, Chris Lebeau en Theo van Hoytema wordt in vele varianten getoond.

In de (niet heel uitvoerige) literatuur over boekcollecties die de Nieuwe Kunst (de Nederlandse term voor Art Nouveau en Jugendstil) tot onderwerp hebben, wordt regelmatig vermeld: 'collectie Veeze'. Bij navraag onder huidige verzamelaars blijkt dat maar weinigen iets substantiëlers kunnen vertellen over deze verzameling of over de persoon, dan dat de collectie in 1992 in de Wolfsonian Foundation in Miami terecht is gekomen.
Daarom gingen wij op bezoek bij de samensteller van de verzameling, die woont in de Amsterdamse binnenstad.

Dick Veeze (1947) komt uit een gezin waar belangstelling bestond voor kunst. Zijn vader was architect en een groot bewonderaar van Gerrit Rietveld. De familie Veeze ging graag naar Venetië om de Biënnale te bezoeken. Met die stad heeft Dick Veeze steeds een speciale band gehad, zozeer zelfs dat hij er later samen met zijn vrouw († 2013), die directeur van een mode-opleiding was, een tijdlang een appartementje heeft gehad.

Wat bent u na uw middelbare school gaan doen?
Ik ben Nederlands gaan studeren in Amsterdam en raakte daar samen met Klaus Beekman en Lineke Frerichs in de ban van Enno Endt. Zoals hij doceerde en zelfs in de versleten trui van Herman Gorter college gaf, vergeet je niet snel. Garmt Stuiveling, samensteller van de prachtige documentatie over de *Nieuwe Gids*, was mijn hoogleraar. Mijn bijvak kunstgeschiedenis deed ik bij Hans Jaffé.

Wat was uw scriptie onderwerp bij hem?
Dat was de beeldend kunstenaar Carel de Nerée (1880-1909). De tentoonstelling die ik in 1974-'75 in het Singer Museum over hem organiseerde was daar in feite het resultaat van. In 1982 maakte ik nog een kleinere expositie bij Staal Bankiers in Den Haag. Voor beide tentoonstellingen evenals voor die in het Duitse Kleef in 1975 verzorgde ik de catalogus. Daarnaast verscheen in 1980 op Ger Kleis' Sub signo libelli pers *De inkt is horribel*: twee brieven en enkele tekeningen van De Nerée. Ik herinner mij dat bij de presentatie Gerrit Komrij en Boudewijn Büch hier enthousiast over waren. Werk van deze bijzondere kunstenaar verzamelde ik ook voor zover het binnen mijn financiële mogelijkheden lag.
Later zijn de meeste van deze werken verkocht ten bate van die uit de Nul-periode die ik nu verzamel.

Sinds wanneer bent u gaan verzamelen?
Mede door de colleges van Enno Endt ben ik mij gaan interesseren voor de schrijvers rond 1900. Hun boeken waren volop te koop in antiquariaten. Maar tijdens het zoeken in de antiquariaten van Kok in de Hoogstraat en van Brinkman op het Singel viel me op hoe verzorgd de uitgaven er uitzagen die rond de eeuwwisseling verschenen. De bandontwerpen van veel Tachtigers en schrijvers van rond 1900 waren van de hand van bekende kunstenaars en je kon ze voor betrekkelijk weinig geld kopen. Vanwege mijn studie en interesse heb ik mij uitsluitend gestort op Nederlandse schrijvers en kunstenaars. Het waren de tijden ver voor internet. Daardoor kon je buitenlandse Nieuwe Kunst-boeken aanzienlijk moeilijker te pakken te krijgen.

Ik ‘beperkte’ mij doorgaans tot Amsterdam, waar meer dan genoeg te vinden was. Om mijn eerste drukken en bijzondere banden te sparen las ik de boeken van Couperus en Van Eeden in latere, minder kwetsbare uitgaven.

Wat bent u na uw studie gaan doen?

Toen ik in 1971 leraar Nederlands op het Cartesiuslyceum in Amsterdam werd en een vast salaris had, kon ik wat meer besteden. Ik ging naar de zaak van Max en Wilma Schuhmacher en begon bovendien pakketten Nederlandse literatuur op de veiling bij De Zon te kopen. Daar moest ik opeens *f* 100,- betalen voor een lot met Perks *Gedichten* gedecoreerd door Theo Nieuwenhuis.

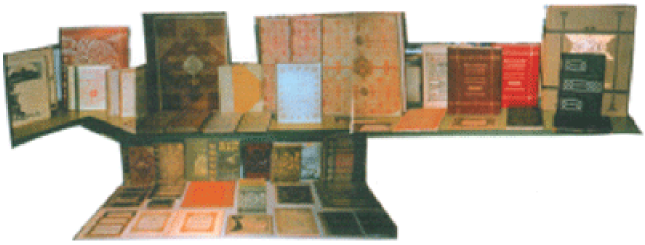
Tegenbieder bleek de in Amsterdam woonachtige Niek Waterbolk te zijn, die net als ik geïnteresseerd was in Nieuwe Kunst-boeken. Wij zijn toen goed bevriend geraakt.

Hoezo bevriend geraakt?

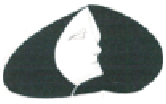
Samen hebben wij in februari 1973 op de Leliegracht in Amsterdam, waar Waterbolk woonde, een tentoonstelling gehouden van 'Nederlandstalige boeken uit de periode 1890-1910'. De gestencilde lijst, die we als catalogus erbij produceerden, telde 195 nummers. Zo'n expositie was vrij ongewoon. Alleen in 1967 vond een dergelijke tentoonstelling plaats van boeken, illustraties, affiches en ex-libris onder de titel *Kunst 1900* in de Gemeentelijke Van Reekum Galerij in Apeldoorn.

De inleiding tot de catalogus was van Bettina (Spaanstra-) Polak. Later, toen Waterbolk een antiquariaat had in Utrecht, heb ik bij hem veel kunnen aanschaffen.

De collectie Nieuwe Kunstboeken in de kasten bij Dick Veeze thuis (zie ook rechts).



Een keuze uit de boekbanden en omslagen uit de collectie Veeze vlak voordat de hele verzameling werd verkocht aan Mitchell Wolfson Jr in Miami. Centraal staan twee op perkament gebatikte banden van Carel Adolphe Lion Cachet. Links midden de schrijfmap met het monogram DS., van de Amsterdamse verzameling Dentz van Schaik. Rechts de band van het Album Thijs Maris uit 1900.



Carel de Nerée tot Babberich, *Johannes Viator* (door Frederik van Eeden). Deze tekening maakte ooit deel uit van de collectie Veeze en is thans in het bezit van de collectie Meentwijck.

U stroopte Amsterdam af op zoek naar Nieuwe Kunst-boeken?

Ja, ik bezocht regelmatig Louis Putman in zijn antiquariaat, eerst op de Prinsengracht en daarna op het Rusland. Die had een soort privé boekenzoekdienst. Je hoefde maar een titel te noemen of hij kwam ermee voor de draad. Het vervolgens ook bij hem aanschaffen was - en dat is bekend - niet altijd even makkelijk, maar hij had de gekste dingen. Ook bij Wout Vuyck in de Spuistraat vond ik vaak uitgaven ‘op mijn gebied’. Bij de kunsthandelaar Wout van Leeuwen, die mij later uitstekend geadviseerd heeft bij de verkoop van mijn collectie en met wie ik bevriend ben geraakt, kocht ik ook geregeld. Hem leerde ik kennen op veilingen bij Mak van Waay, waar hij werkte. Hij wist - toen hij voor zichzelf begon - bijzondere dingen binnen te halen. Op boeken-

markten heb ik nauwelijks iets gekocht. Die waren er toen nog maar weinig. Met verzamelaars op mijn gebied had ik nauwelijks contact.

Waar lagen uw grenzen?

Tot mijn primair verzamelgebied behoorden Nederlandse Nieuwe Kunst-boekbanden en ontwerpen uit ca. 1890-1910. Favorieten waren onder meer de gebatikte banden van Lion Cachet die overigens altijd duur zijn geweest. De tekeningen van Jan Toorop vind ik ook prachtig, maar je kan niet zeggen dat zijn boekbanden, hoe fraai men die ook vindt, tot de allermooiste behoren. Kalenderbladen, diploma's voor de boekhandel en efemeer drukwerk kocht ik ook regelmatig. Bij een muziekantiquariaat in Zuid, in de buurt van de Maasstraat, struinde ik ook door enorme hoeveelheden bladmuziek heen op zoek naar mogelijk interessante vormgeving. Bij mijn zoektochten stuitte ik nogal eens op onopgemerkte, laaggeprijsde grafiek, zoals het slaolieaffiche van Jan Toorop of een prent van Odilon Redon. Die kocht ik omdat ik ze mooi vond, maar ook om ze dan weer te verkopen aan handelaren of verzamelaars die meer kennis van zaken hadden. Zo had ik weer wat extra geld om te besteden aan boekbanden.

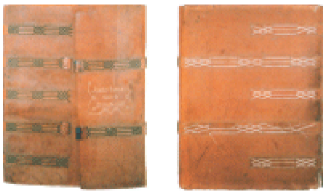
Waar haalde u de tijd vandaan om deze verzameling bijeen te brengen?

Ik had - toen ik les gaf - één vrije dag voor dat soort dingen: de donderdag.

Las u veel over het onderwerp?

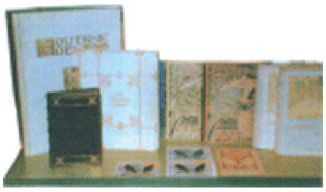
Ik heb de dissertatie van Louis Gans en het proefschrift van Bettina (Spaanstra-) Polak helemaal gelezen. Het boek van Ernst Braches was voor mij een soort bijbel. Kunsthistorici zoals Ellinoor Bergvelt bestempelden - bijvoorbeeld - in het tijdschrift *Jong Holland*, mijn verzameling wat denigrerend als een collectie postzegels. Dat geldt eigenlijk voor ieder gebied dat je in kaart wilt brengen, of het nu voorwerpen van kunstnijverheid, grafiek of wat dan ook betreft. Je verzamelt binnen de door jou gestelde grenzen zoveel mogelijk- in alle varianten! - om een zo goed mogelijk overzicht te krijgen.

Hoe zou u uw verzameling het best kunnen karakteriseren?



De voor- en achterzijde van *Jozef Israëls en zijn kunst*, 1904 met tekst van Jan Veth. Het ontwerp is van Theo Neuhuys en werd uitgevoerd door Elias P. van Bommel.

Dick Veeze en zijn vrouw in de ruimte waar zijn collectie werd opgesteld met het oog op de verkoop ervan.



rechtsbeneden
Enkele banden uit de collectie Veeze. Links Nieuwenkamps *Houtsneden* uit 1905 in een perkamenten band met opdruk in goud. Rechts twee varianten van Couperus' roman *Psyche* uit 1898 naar ontwerp van Jan Toorop.

Mijn verzameling bestond uit ca. 2000 boeken, tijdschriften, ontwerptekeningen voor banden en allerlei efemeer drukwerk. Ik had mooie luxe edities en vooral

veel bandvarianten. Zo bezat ik vier verschillende gebatikte *Stille krachten* van Couperus. De ontwerptekeningen bleven beperkt tot enkele kunstenaars, maar vormen een substantieel deel van de verzameling. Dat zijn natuurlijk zeldzame items Zo bezat ik 14 getekende boekbandontwerpen van Simon Moulijn, 39 ontwerptekeningen voor banden en illustraties van L.W.R. Wenckebach en zo'n 80 ontwerptekeningen voor boekbanden van Herman Teirlinck afkomstig van uitgeverij C.A.J. van Dishoeck uit de periode 1902-1910. Ook bezat ik van zo'n tien kunstenaars een flink aantal proefdrukken.

links
Een plank met uitgaven van C.A.J. van Dishoeck. Van die uitgever bezat Veeze ca. 80 ontwerptekeningen voor boekbanden door Herman Teirlinck.

Dick Veen op de tentoonstelling van het werk van Jan Schoonhoven in Essen, 1995, Foto Truus Nienhuis.

Hebt u werk van W.O.J. Nieuwenkamp gekocht?
Ja, enkele *Catalogi van etsen en houtsneden* die hij tussen 1902 en 1904 uitbracht ter gelegenheid van verschillende tentoonstellingen op zijn atelierboot De Zwerver. Ook kocht ik een derde druk van *De roman van Bernard Bandt* uit 1901 met een fraai gedecoreerde band.

Waarom bent u gestopt met verzamelen?
Ik had begin jaren '90 het gevoel dat de verzameling ‘af’ was. Ik sprak erover met Wout van Leeuwen die dat begreep. Hij heeft toen aangeboden de collectie *en bloc* voor mij te verkopen. Nederlandse instellingen haakten al snel af omdat zij niet geïnteresseerd waren in al die bandvarianten. Zij wilden enkele topstukken kopen, maar waren voor de collectie als geheel niet in de markt. In november 1992 is de verzameling in zijn geheel verkocht aan Mitchell Wolfson Jr en verhuisde daarmee naar Miami Beach in Florida. De Wolfsonian Foundation bezit een internationale collectie kunstnijverheid, boeken en ander drukwerk uit de periode 1885-1945. Mijn Nieuwe Kunst-collectie past daar uitstekend in. Veel Nederlandse voorwerpen van kunstnijverheid werden geleverd door Frans Leidelmeier.

rechts
Een plank met verschillende uitgaven van Van Eedens *De Kleine Johannes*, vormgegeven door Edzard Koning.

Volgens enkele antiquaren was met de transactie van mijn verzameling een bedrag gemoeid van een miljoen gulden. Dit soort indianenverhalen duiken vaak op na het vertrek van zo'n collectie naar de Verenigde Staten. Ik heb er nog niet de helft voor gekregen, zegt Veeze glimlachend, en dat terwijl ik er in de loop van 20 jaar verzamelen, een kleine drie ton in had gestoken. Het was een mooi startbedrag voor een nieuwe verzameling. De gelden heb ik aangewend voor werken van kunstenaars uit de Nul- of Zero-beweging. Mijn Nieuwe Kunst-collectie heb ik inmiddels al ruim twintig jaar achter me gelaten.

In dit interview kwamen de volgende basis-studies ter sprake:

B. Polak. *Het fin-de siècle in de Nederlandse schilderkunst*, 's-Gravenhage 1955: bijna 50 jaar later verscheen een heruitgave van de dissertatie van Bettina Spaanstra-Polak met veel afbeeldingen in kleur onder de titel *Het Symbolisme in de Nederlandse schilderkunst 1890-1900*, Bussum 2004.

L. Gans. *Nieuwe Kunst. De Nederlandse bijdrage tot de Art Nouveau*, Utrecht 1966.

E. Braches, *Het boek als Nieuwe kunst 1892-1903*. Utrecht 1973: dertig jaar na publicatie van dit proefschrift verscheen een heruitgave met supplementen en ca. 300 afbeeldingen in kleur onder de titel *Nieuwe Kunst en het boek. Een studie in Art Nouveau*, Amsterdam 2003, twee delen.

Veeze schreef zelf (d.d. 26 november 1989) over Louis Putman: ‘Verzamelen voor verzamelaars’, dat verscheen als bijlage in *Uitgelezen boeken* 4(1998) nr. 1.

Over The Wolfsonian Collection verschenen diverse studies, o.a.

E. Bergvelt, ‘The Decorative Arts in Amsterdam. 1890-1918’. in: W. Kaplan, *Designing Modernity: The Arts of Reform and Persuasion, 1885-1945*, New York 1995, p. 79-109 en E. Bergvelt, ‘Een eigenzinninge verzamelaar en zijn museum. Nederlandse kunstnijverheid in The Wolfsonian, Miami Beach, Florida’, *Jong Holland* 20 (2004), nr. 3, p. 27-31. Geheel toegespitst op de boeken collectie is: A.W. Purvis, ‘Feast of Dutch Diversity: Nieuwe Kunst Book Design’, in: *Design, Culture, Identity: The Wolfsonian Collection. The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, issue 24 (2001), p. 118-139. In de Volkskrant van 28 januari 1994 schreef Hugo Brandt Corstius een pagina groot artikel over de collectie van Mitchell Wolfson in Miami. In *NRC/Handelsblad* van 15 maart 1996 besprak Tracy Metz de reizende tentoonstellingen die uit de verzameling van Wolfson werden gehouden.

In 2000-2001 gaf Wouter J. van Leeuwen twee prachtige Nieuwe Kunst-verkoopcatalogi uit die verschenen na de overdracht van de collectie Veeze aan Miami: *The ‘Nieuwe Kunst’. The Dutch contribution to the international Art Nouveau*, Part I Dijsselhof, Lion Cachet, Nieuwenhuis, Amsterdam (The Van Leeuwen

Print B.V.) 2000 (114 nrs.) en *Idem* Part II Impressionism, Japonism, Symbolism, Amsterdam (The Van Leeuwen Print B.V.) 2001 (89 nrs.)

Tot slot

Drie verschillende door Nieuwenkamp getekende sluitstukken aan het einde der hoofdstukken van het boek *Zwerftochten op Bali*, Amsterdam 1910.

W.O.J. Nieuwenkamp heeft in het eerste kwart van de twintigste eeuw verschillende geïllustreerde reisherinneringen gepubliceerd. Centraal stonden zijn reizen naar het eiland Bali, dat hij vijf keer heeft bezocht. Nieuwenkamp illustreerde zijn boeken zelf en ontwierp ook de decoraties, de letters en de banden. Tussen 1911 en 1926 verschenen zijn boeken bij Uitgevers Maatschappij Elsevier in Amsterdam. Vanaf 1926 publiceerde hij bij de Haagse uitgever H.P. Leopold. Over de illustraties, de toegepaste en de gelegenheidsgrafiek verschijnt bij de tentoonstelling in Leiden een uitvoerig overzicht van zijn werken op papier, getiteld *W.O.J. Nieuwenkamp. Bouwstoffen.* Ook opgenomen zijn een geheel herziene en volledig geïllustreerde catalogus van de etsen, de houtsneden en de litho's.

De uitgave wordt verzorgd door de Stichting Museum Nieuwenkamp en Uitgeverij De Buitenkant.

Column
Plato in Leiden
Arnon Grunberg

Ergens in 2007 werd ik aangesteld als gastschrijver aan de Universiteit van Leiden. Op zichzelf een eervolle benoeming, onder anderen Gerard Reve, Frans Kellendonk en Judith Herzberg waren mij voorgegaan. De hoogleraar Jaap Goedegebuure vertelde me dat ik ontheven was van de plicht studenten een cijfer te geven, een erfenis van het gastschrijverschap van Judith Herzberg die alle studenten een tien had gegeven. Ik begreep haar vrijgevigheid, maar de reactie van de universiteit kon ik mij ook wel voorstellen. Verschil moet er zijn.

Op 25 november 2007, ongeveer een jaar voor ik aan mijn gastschrijverschap zou beginnen, kreeg ik een mail van een voormalige vriend die inmiddels docent filosofie was in Leiden:

‘Arnon,

Ik begrijp dat je komend jaar gastdocent in Leiden zal zijn. Wat dacht je van het geven van een klein, gezamenlijk college met een “slow reading” van een werk van Plato (Symposium of Phaedrus) en eentje van Aristofanes (Wespen) of Sophokles (Oedipus)? Het college zou (met toestemming van de docenten) open staan voor derdejaars studenten en kan relatief klein blijven.

Groet,

Eric Schliesser’

Zijn schrijven was opmerkelijk, want in de herfst van 2000 was aan ons contact een einde gekomen, al was het in 2004 nog even kortstondig opgebloeid, zuiver per e-mail.

Reden van de breuk in 2000 was een stuk van Marek van der Jagt in *NRC Handelsblad.* Van der Jagt was een pseudoniem van mij en Van der Jagt had een poging ondernomen filosofie te studeren in Wenen. Daarin leek hij op Schliesser, al moet worden erkend dat Schliesser veel meer dan een poging had ondernomen, hij was echt filosoof geworden, zij het niet in Wenen.

We kenden elkaar van het Vossius Gymnasium. Weliswaar hadden we op school nooit veel contact gehad, het contact kwam pas daarna tot stand, aan het eind van de jaren tachtig, begin jaren negentig, toen ik in de Van Eeghenstraat 89 hs bivakkeerde en een leven als uitgever en schrijver probeerde op te bouwen. Ik worstelde met het leven, wat Schliesser ook deed, maar hij leek mij veel succesvoller in het worstelen.

Ergens in die tijd schreef Schliesser mij een brief waarin stond: ‘God, ik wou dat ik jouw talent had.’ Toen wist ik niet dat het goed met mij zou komen. Ik worstel nog steeds met het leven, misschien wel meer dan ooit, maar ik wist wel dat ik van Schliesser had gewonnen. Ik was aan het begin van de jaren negentig erg competitief, en sommige mensen zullen zeggen dat ik dat nog steeds ben.

Enfin, Schliesser meende stukken van zijn brieven aan mij te herkennen in een opiniestuk dat Van der Jagt had geschreven voor *NRC Handelsblad.* Hij was erg boos en zijn laatste e-mail van 15 oktober 2000 luidde:

‘Arnon,

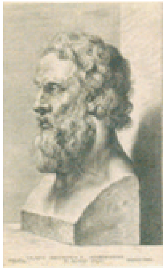
Als ik niet gedacht had dat jij mijn vriend was, dan had ik nooit zo woedend gereageerd. Wel hadden we een voor mij ongewone vriendschap, omdat ik (sinds de

avond in het Waldorf met jouw accountant en zijn assistent-kok) wist dat ik op jou geen emotioneel beroep mocht doen.

Eric'

Van die avond in het Waldorf-Astoria in New York staat me weinig meer bij, omdat mijn toenmalige accountant en zijn assistent-kok veel dronken en ik de gewoonte had, en heb, mij aan te passen aan mijn omgeving. De waarheid gebiedt te zeggen dat ik met mijn toenmalige accountant en zijn assistent-kok ook gebrouilleerd ben. Het woord 'ook' zou tot onnodige misverstanden kunnen leiden. Met Schliesser wás ik gebrouilleerd en we zijn vooral dankzij de Universiteit van Leiden nader tot elkaar gekomen.

Naast mijn officiële gastschrijverschap in 2008 gaf ik samen met hem een collegereeks over Plato's *Symposium.* Mijn bevoegdheid in dezen was minimaal, van het oud-Grieks op het Vossius herinnerde ik me vooral de lidwoorden en een Platoexpert zou ik mezelf toen en ook nu niet willen noemen.

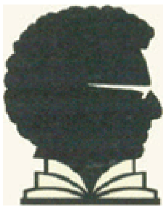


Plato. Kopergravure van Lucas Vorsterman naar Rubens, ca. 1630. Rijksmuseum Amsterdam.

Niettemin beviel de samenwerking Schliesser zo goed dat hij voorstelde het nog een keer te doen. Hij zei tegen mij: 'Je hebt pedagogische kwaliteiten.' Wat ik als een groot compliment opvatte van een man die verder zuinig is met complimenten. Ik dacht: als het misgaat in de literatuur, kan ik altijd nog het onderwijs in.

Het jaar daarop, toen ik gastschrijver was aan de Universiteit van Wageningen, gaf ik wederom een collegereeks aan de Universiteit van Leiden met Schliesser. Dit keer over twee boeken van Coetzee, *Slow Man* en *Elizabeth Costello.*

Kort daarop verhuisde Schliesser naar de Universiteit van Gent, waar hij nog een keer met mij wenste te doceren. We dineerden met de toenmalige rector van die universiteit. Tijdens het diner gaf de rector mij een vulpen cadeau, maar de collegereeks zelf kwam nooit stand want mijn gebrek aan lesbevoegdheid stuitte in België op onoverkomelijke bezwaren.

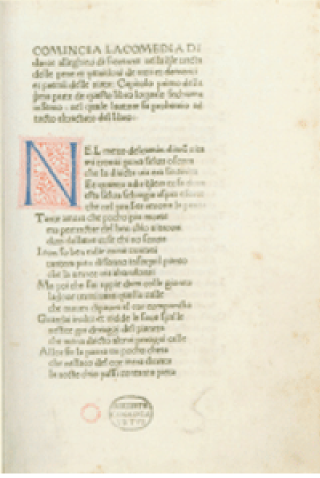


Grunberg als schaduwbeeld in Plato's grot. Studio Ron van Roon

Inmiddels is Schliesser benoemd tot hoogleraar aan de UvA, ik meen bij de Vakgroep Politicologie, maar filosofie loopt moeiteloos over in politicologie.

Schliesser stelde voor wederom samen te doceren. Ik hield dat echter af. Misschien een tikkeltje ondankbaar, maar net als mijn geliefden moeten ook mijn vrienden het soms stellen zonder mijn pedagogische kwaliteiten.

Letterspijs
Dante in Foligno
Frans A. Janssen



Dante Alighieri, *Divina commedia*, Foligno, Neumeister, 1472, Eerste pagina met de beroemde zin: 'Nel mezzo del cammin di nostra vita..' De sierinitiaal is met de hand aangebracht. Bibliotheca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Roma.

Rijdend tussen Rome en Florence zagen we onverwachts een bord dat de afslag voor Foligno aangaf. Foligno! Erheen! Waarom? Dáár werd de eerste uitgave van de *Divina Commedia* gedrukt!

Foligno is in de twintigste eeuw tweemaal door een ramp getroffen: in de Tweede Wereldoorlog werd de stad gebombardeerd en in 1997 richtte een aardbeving er vernielingen aan, maar veel bleef gespaard, onder meer de kathedraal. In een koffiebar spraken we iemand aan over de drukker Johann Neumeister, die hier in 1472 het toen al beroemde gedicht van Dante voor het eerst in druk liet verschijnen. Cultuur leeft in Foligno, want onmiddellijk werd ons de weg gewezen naar het huis waar de drukpers heeft gestaan, het Palazzetto Orfini. Het statige gebouw bevindt zich tegenover de kathedraal en werd op dat moment gerestaureerd.

Op een in 1865 aangebrachte gedenksteen staat te lezen: '...La Divina Commedia ... la prima stampa fatta in questa casa ... 1472 per Giovanni Numeister Alemanno'. Er zijn weinig plaatsen van herinnering waar herdacht wordt dat daar een boek is gedrukt. Maar *De goddelijke komedie* is dan ook het hoogtepunt van de Italiaanse literatuur. Het werk was voltooid in 1321, het jaar van Dantes dood en het verwierf weldra bekendheid: het was een van de vroegste literaire teksten in de volkstaal. Er zijn 1200 handschriften van vóór 1500 bewaard en na 1472 volgt een lange rij van drukken die nog steeds doorgaat. *De Divina commedia* is een lang gedicht over een reis door hel, louteringsberg (vagevuur) en hemel, waarin vanuit een christelijk perspectief een beeld wordt gegeven van de mensheid. Elk van die delen telt 33 zangen (canti), bestaande uit drieregelige strofen.

Zeldzaam

Van de eerste druk zijn maar 35 exemplaren bewaard, bijna alle in openbaar bezit. Het boek komt dan ook zelden op de antiquarische markt. In 1989 werd het exemplaar uit de particuliere collectie van Haven O'More door Sotheby's, New York geveild. Deze verzamelaar achtte dit boek hoog: hij sloot zijn voorwoord bij de catalogus van zijn levenswerk af met de laatste regel van de *Commedia*: evenals Dante werd hij bewogen door ‘de Liefde die de zon en de andere sterren doet bewegen’. Het boek werd gekocht door de Bibliotheca Philosophica Hermetica in Amsterdam voor (omgerekend) circa € 200.000; dit niet perfecte exemplaar, het enige in Nederland, berust thans in de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag. Een exemplaar dat tien jaar later, in 1999, in Parijs op een veiling werd aangeboden bracht circa € 800.000 op. Natuurlijk zijn er van dit boek enkele facsimile-edities en is er een digitale reproductie beschikbaar (zie de website *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, nr. 07958, te bereiken via de Staatsbibliothek Berlin).

De eerste bladzijde van de eerste druk opent met een opschrift, en dan volgt de bekende eerste terzine: ‘Nel mezzo del cammin di nostra vita...’, in de vertaling van Ike Cialona en Peter Verstegen:

‘Op 't midden van ons levenspad gekomen,
Kwam ik bij zinnen in een donker woud,

Want ik had niet de rechte weg genomen.'

Aan het eind van het werk staat een colofon dat ons iets vertelt over de makers van het boek: 'Op 11 april 1472 is dit edele werk gedrukt. Ik, meester Johann Neumeister, heb het boek met Gods hulp gedrukt, met steun van mijn vriend Evangelista uit Foligno.' Evangelista Angelini was koopman, geen drukker, en zijn steun zal uit de (mede)financiering van de uitgave bestaan hebben. Het boek verscheen bijna twintig jaar na Gutenbergs uitvinding en circa tien jaar na de totstandkoming van het eerste in Italië gedrukte boek.

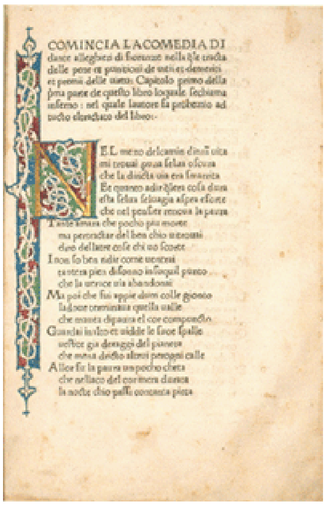
Onafhankelijk van Foligno verschenen in datzelfde jaar 1472 drukken van de *Commedia* in Mantua en Venetië. Incunabulisten nemen echter aan dat Foligno de spits afbeet.

Neumeister

Evenals van andere incunabeldrukken weten we weinig van Johann Neumeister of Numeister (c. 1438?-c. 1520?). Doordat er maar enkele archiefstukken bewaard zijn, is de incunabelkunde aangewezen op wat zijn boeken ons vertellen, in het bijzonder de colofons en de lettertypen (wanneer een type uit een door Neumeister gedrukt werk verschijnt in een boek dat geen drukker, jaar of plaats opgeeft, kunnen we aannemen dat dit door hem gedrukt is). Neumeister heeft in diverse steden het ambacht van boekdrukker uitgeoefend. Boekhistorici hebben verschillende keren een reisverslag van de omzwervingen van deze 'Wanderdrucker' opgesteld (zie onder meer W. Dobras (Hrsg.), *Gutenberg, aventur und kunst*, Mainz 2000 en Lutz S. Malke (Hrsg.), *Dantes Göttliche Komödie: Drucke und Illustrationen*, Berlijn 2000).

Mogelijk heeft Neumeister in Mainz in het bedrijf van Gutenberg of diens opvolgers Fust en Schöffer gewerkt, misschien was hij in 1463 al in Italië, maar zeker is dat hij tussen 1470-1473 in Foligno werkzaam was. Na Subiaco (bij Rome), Rome zelf en Venetië werd Foligno daardoor de vierde plaats in Italië waarvan wij weten dat er boeken gedrukt zijn. Voordat hij in 1472 de *Divina commedia* drukte, vervaardigde hij daar twee humanistisch getinte werken die uit dé letter van deze beweging, de romein, gezet zijn: een tekst van de humanist Leonardo Bruni en een van Cicero.

Foligno kende in die tijd een kleine kring van humanistisch georiënteerde inwoners. Deze twee boeken zijn tot stand gekomen in een door Emiliano Orfini in zijn huis opgerichte drukkerij en men mag aannemen dat voor de Dante hetzelfde geldt. Behalve Evangelista Angelini heeft waarschijnlijk ook de broer van Emiliano, Mariotti Orfini, deelgenomen aan de investeringen voor een of meer van deze drukken; hij kon dan aanspraken maken op een evenredig deel van de opbrengst. De precieze verhouding tussen de vier betrokkenen blijft onduidelijk, zodat in de secundaire literatuur Angelini wel eens als mededrukker is genoemd. Het kleine fonds van de uitgeverij werd echter geen succes en Neumeister moest vertrekken. Hij zou daarna nooit meer een romein gebruiken. Ook andere drukkers van humanistische geschriften (bijvoorbeeld Nicolas Jenson in Venetië) kregen met een verminderde markt voor humanistisch drukwerk te maken en namen, juist circa 1473, de gotische boekcultuur weer op.



Dante Alighieri, *Divino commedia*, Foligno, Neumeister, 1472. Eerste pagina met handmatige sierinitiaal van een andere illuminator. Rylands Collection, University of Manchester.

Neumeister keerde terug naar zijn vaderland en drukte in 1479-1480 enkele boeken in Mainz, waarna hij opnieuw op reis ging, ditmaal naar Albi in het zuidwesten van Frankrijk, waar hij tussen 1481-1483 enkele werken van de pers liet komen. Ook daar werd de onderneming geen succes en hij vestigde zich vervolgens in Lyon, waar hij van 1483 tot 1498 een aantal liturgische werken vervaardigde - boeken die commerciële zekerheid boden omdat ze in opdracht werden gemaakt. Hij werkte samen met de drukker Michel Topié, bij wie hij na enige tijd in dienst trad als knecht. Daarna verdwijnt de weinig gelukkige migrant uit de geschiedenis. Uit de 28 jaar dat hij in deze vier steden het typografische ambacht uitoefende kennen wij ongeveer dertig drukken van zijn hand.

Zwervende drukkers

Neumeister was een van de circa dertig Duitsers die zich kort na de uitvinding van de boekdrukkunst in Mainz als boekdrukker in Italië vestigden. De eerste was (zoals sinds kort algemeen wordt aangenomen) Ulrich Han, die rond 1463 in Bologna of Ferrara een *Passione di Christo* drukte; de incunabulist Ferdinand Geldner veronderstelde dat Neumeister de drukker van dit vroegste in Italië gedrukt werk was. Daarop volgden Conrad Sweynheym en Arnold Pannartz, die vanaf 1464-1465 - eerst in Subiaco en vanaf 1467 in het nabijgelegen Rome - een indrukwekkende reeks humanistisch getinte boeken drukten. In Venetië arriveerden in 1469 de broers Johannes en Wendelin von Speyer (Spira), kort daarop gevolgd door Nicolas Jenson, van wie wij weten dat hij een leerling van Gutenberg was. Een jaar later, in 1470, was Neumeister in Foligno aan het werk.

Deze Duitsers kenden de nieuwe techniek van het vermenigvuldigen van boeken, maar waren voor de keuze van te drukken teksten afhankelijk van Italiaanse adviseurs. We weten niet of deze boekenmakers met een drukpers en ander typografisch materiaal de Alpen overtrokken of dat ze ter plaatse hun gereedschappen vervaardigden of lieten vervaardigen.

Hoe kwamen deze drukkers aan

voldoende geld om een druk tot stand te brengen? Wij moeten aannemen dat ze niet tot de welgestelde klasse behoorden. Grote bedrijven konden wel boeken op eigen risico produceren, maar zelfs dan keken deze graag uit naar opdrachtgevers en investeerders. Dat was bijvoorbeeld het geval bij de drukkerijen van Jenson en van Aldus Manutius, in Venetië actief respectievelijk vanaf 1470 en vanaf 1495 of iets eerder (zie de uitstekende biografieën van beide drukkers door Martin Lowry).

We weten niet hoe de 'arbeidsmigrant' Neumeister in Foligno terecht kwam. De keuze van Dante zal een initiatief van Emiliano Orfini zijn geweest. Wel kennen we de namen van enkele financiers die in zijn Folignese drukken geïnvesteerd hebben, zoals Evangelista Angelini die in het colofon van de *Divina commedia* wordt genoemd. Zijn latere liturgische werken drukte Neumeister in opdracht van de geestelijkheid; zo betaalde de aartsbisschop van Lyon in 1487 de productie van het *Missale Lugdunense* (Missaal voor Lyon).

Vormgeving

Neumeister volgde in zijn Folignese edities niet de 'gotische' stijl van de toenmalige Duitse typografie. Juist in deze jaren werd een eigen Italiaanse typografische stijl ontwikkeld; zijn Cicero van 1471 komt evenals als de Dante van 1472 overeen met contemporaine Italiaanse uitgaven, zoals die van Hermes Trismegistus, in datzelfde jaar voor het eerst gedrukt door de Vlaamse emigrant Gerard de Lisa in Treviso. Wij weten niet of Neumeister zelf voor deze vormgeving verantwoordelijk was, dan wel zijn vrienden in Foligno.

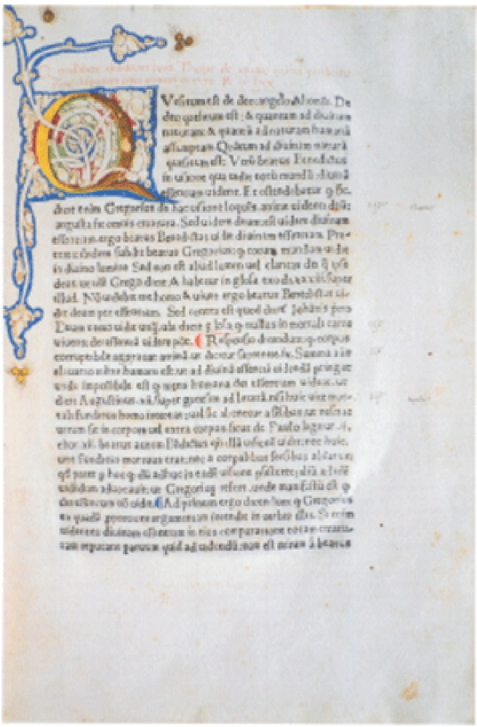
Het gebruikte lettertype, de romein, bestond in 1470 nog maar enkele jaren. Hij werd voornamelijk voor Latijnse teksten gebruikt, al is het niet zo dat humanistische teksten altijd uit de romein werden gezet. Voor een Italiaanse tekst zou men een gotische letter verwachten, maar Neumeister sluit voor de klassiek geworden tekst van Dante aan bij zijn beide vorige drukken, die van Bruni en Cicero. Of hijzelf van deze romein de lettersnijder was of zijn vennoot, de muntmeester Emiliano Orfini, is onbekend. Het is geen kopie van een bestaande romein. De secundaire literatuur meldt een vage verwantschap met de romein van Sweynheym en Pannartz (Rome 1467); het wachten is op een vergelijking met alle romeinen vóór 1471 (met behulp van het digitale *Typenrepertorium der Wiegendrucke*, te bereiken via de Staatsbibliothek Berlin). Neumeisters romein staat ver af van de harmonieuze letters van Jenson (Venetië 1469-1470). De letter is niet anders dan mislukt te noemen; gebrek aan kennis van lettersnijden en -gieten veroorzaakte onregelmatigheden in de lettervormen en dansende regels. Later, in Mainz. Albi en Lyon, leverde Neumeister drukken van veel hogere kwaliteit af.

Francesco Sansovino, *Dante con lespositione di Christoforo Landino*, Venetië, Sessa, 1564. Titelpagina met portret van Dante, ingekleurd en met goud en zilver gehoogd. Collectie Ritman, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

Het formaat van de *Commedia* is dat van belangrijke teksten, folio. Het hele boek, inclusief opschriften, is uit één type romein en uit één corps (zestien punt) gezet, zoals zo vaak het geval was. De typografische vormgeving volgt de structuur van de tekst. De drie delen zijn grafisch herkenbaar aan een opschrift, waarvan de eerste regel (deels) in kapitaal staat, aan een open ruimte van zes tot acht regels aan het begin van de tekst, bedoeld voor een getekende of geschilderde initiaal, en aan de kapitaal waarin de eerste woorden zijn gezet.

Op verwante wijze worden de canto's gekenmerkt door drie typografische signalen: door het kapitaal zetten van het woord ‘canto’ en het nummer, door een open ruimte van drie regels aan het begin van de tekst, bedoeld voor een geschreven kapitaal, en door de eerste letter van de eerste regel kapitaal te zetten. Na ‘canto’ en nummer volgt een korte prozatekst als inleiding. Er staan dertig regels op een bladzijde, dat is tien terzinen, zodat het einde van een bladzijde overeenkomt met het einde van een terzine. Om bij een bladzijde met een opschrift van een canto (met een wisselend aantal regels) toch uit te komen op de laatste regel van een terzine, worden naar believen witregels boven en/of onder dat kopje geplaatst. De tweede en derde regel van een terzine springen in. Een titelpagina ontbreekt, zoals rond 1470 vrijwel altijd het geval is. Maar ook leestekens ontbreken. Er zitten hier en daar varianten tussen exemplaren van de Foligno-editie, onder meer in de eerste twee katernen, waar de eerste versie veel zetfouten bevatte.

De opkomst van de gedrukte sierinitiaal
Paul Dijstelberge



Thomas van Aquino, *Quaestiones de XII quodlibet*, Rome, Georg Lauer, ca. 1470. De onregelmatige drukletters lijken op een handschrift. De titel in rode inkt boven de tekst, de rubricering en de sierinitiaal zijn handmatig aangebracht. Bijzondere Collecties van de UvA.

Vijftiende-eeuwse gedrukte boeken lijken zoveel op contemporaine manuscripten dat ze er vaak mee worden verward. Vandaag de dag, maar ook door tijdgenoten en vooral door degenen die geen benul hadden van het bestaan van de drukpers. De verwarring komt door de uitbundige decoratie die in vijftiende-eeuwse geschreven én gedrukte boeken met de hand werd aangebracht. De overdadige versiering van kostbare gedrukte boeken deed nauwelijks onder voor die van vergelijkbare handschriften. In de vijftiende eeuw werden gedrukte boeken door drukkers in hun colofon aangeduid als 'kunstmatig geschreven.' Terecht: alleen de kopiist had plaats gemaakt voor een machine. Verder was er weinig veranderd. Er was één cruciaal verschil: dankzij de drukpers beschikte een boekverkoper binnen een paar maanden over honderden exemplaren van een tekst, in plaats van één handgeschreven exemplaar.

Bartholomaeus Anglicus, *Van den proprieteyten der dinghen,* Haarlem, Jacob Bellaert, 1485, f. 18r: handmatige sierkapitaal en rubricering. Bijzondere Collecties van de UvA.

Handmatige sierinitialen

Na het drukken doorliep een boek hetzelfde procedé als een manuscript. Sierinitialen werden met de hand in het boek geschilderd, een rubricator schilderde de kleine initialen in rode of blauwe inkt en plaatste met pen of penseel accenten zoals hij gewend was in een handschrift te doen. In dat opzicht is de drukpers vergelijkbaar met een snelweg die abrupt doodloopt in een middeleeuwse stad. Het productieproces van boeken liep vast op handwerk dat veel tijd kostte en dat minstens de helft van de kostprijs van het boek uitmaakte.

De hoeveelheid boeken, handgeschreven of gedrukt, steeg in de eerste decennia na Gutenbergs uitvinding nog niet dramatisch. Pas na 1470 nam het aantal gedrukte boeken sterk toe. Ook vóór de jaren zeventig moet het productieproces met horten en stoten zijn verlopen, door een tekort aan schilders en rubricatoren. Het versieren

van boeken werd niet door de drukker geregeld, de koper diende daar zelf voor te zorgen. Die kocht een halffabricaat dat met de hand moest worden versierd en vervolgens met de hand ingebonden door specialisten die niet aan een drukkerij verbonden waren. Daarin verschilde de drukkerij van het schrijfatelier, dat een compleet product aanbood.

Goede miniatuurschilders waren zeldzaam. Rubriceren was een eenvoudige bezigheid, maar kostte veel tijd. De met de hand aangebrachte decoraties verdwenen dan ook in de loop der tijd, maar niet onmiddellijk na de opkomst van de gedrukte sierinitialen. De door de drukpers veroorzaakte toename van het aantal te versieren boeken lijkt in eerste instantie een achteruitgang van de kwaliteit van de handgeschilderde decoratie te hebben veroorzaakt. Er was meer vraag, dus er kwam meer aanbod. De schilders die na de uitvinding van de drukpers in het boekenvak actief werden, lijken minder geleerd te zijn geweest. In boeken die gedrukt zijn na 1470 zie je dat de drukker de letter die er moet komen als piepklein voorbeeld afdrukt, wat daarvoor niet of nauwelijks gebeurde. De kwaliteit van de geschilderde initialen uit jaren tachtig en negentig van de vijftiende eeuw, in gedrukte boeken én handschriften, is minder dan die uit de jaren zestig en zeventig, toen het aantal geschreven en gedrukte boeken een stuk lager was. Misschien omdat schilders sneller moesten werken, maar het kan ook komen omdat er meer mensen actief werden als miniatuurschilder die niet allemaal even talentvol waren.

Het werk van de rubricator verdween eerder uit de boeken dan de handgeschilderde initialen. De rode en blauwe accenten maakten plaats voor typografische vormgeving: witregels, kleinkapitaal, cursief en inspringende regels. Geschilderde sierinitialen bleven tot in de jaren zestig van de zestiende eeuw bestaan en dat is meer dan tachtig jaar na het gebruik van de eerste gedrukte sierinitialen. Die geschilderde initialen uit het midden van de zestiende eeuw worden aangetroffen in boeken waarvan de maker én de koper vonden dat ze op handschriften moesten lijken. Ze danken hun bestaan vermoedelijk eerder aan nostalgie dan aan een oude traditie die zich had weten te handhaven tegen de tijdgeest in.

Snijden en gieten

De vroegste gedrukte sierinitialen worden gevonden in

Venetiaans drukwerk. De uit Augsburg afkomstige Erhard Ratdolt, werkzaam in Venetië van 1476 tot 1486. was de eerste die gedrukte sierinitialen gebruikte. Ze komen voor in zijn eerste druk van Euclides uit 1482, waarin ook veel wiskundige figuren in de marges zijn afgedrukt. Initialen en afbeeldingen zijn in houtsnede uitgevoerd en je mag veronderstellen dat beide door dezelfde houtsnijder zijn gemaakt; de aanwezigheid van het ene zal tot het idee van het andere hebben geleid.

De jaren zeventig en tachtig van de vijftiende eeuw waren duidelijk een periode waarin een aantal drukkers experimenteerde met nieuwe technieken. Ze drukten letters die met de penseel konden worden ingekleurd, ze gebruikten gedrukte en handgeschilderde initialen in hetzelfde boek, ze drukten en/of stempelden in twee of drie kleuren. Die vernieuwingen grepen niet snel om zich heen en evenmin is er sprake van een langzame geografische verspreiding. Gedrukte sierinitialen werden al snel in bijna iedere stad in Europa gebruikt, maar niet door iedere drukker. De grote vernieuwer Aldus Manutius gebruikte ze slechts in enkele uitgaven. Zijn kleinzonen zouden in de jaren zestig van de zestiende eeuw nog boeken drukken die bedoeld lijken om met de hand te worden gedecoreerd.

rechts
Een tussenvorm: gedrukte sierinitialen die waren bedoeld om te worden ingekleurd. Deze zijn afkomstig uit Spanje, rond 1500 waren ze redelijk algemeen in Europa.

Er bestonden in hout of metaal gesneden én in lood gegoten sierinitialen. Van het bestaan van in metaal gesneden letters getuigt de catalogus waarin de firma Blaeu, in 1695, de inventaris van de roemruchte drukkerij te koop aanbood. Daar worden ook in metaal gesneden sierinitialen aangeboden. De afdrukken kunnen zelfs met een sterke loep niet worden onderscheiden van die van hun houten soortgenoten en het is dan ook onmogelijk om iets te zeggen over de mogelijke verspreiding ervan. Het in lood gegoten siermateriaal is daarentegen maar al te herkenbaar, omdat in bijna alle gevallen de spijkers zichtbaar zijn waarmee het plaatje metaal op een houtblokje was bevestigd. Gegoten sierinitialen werden spaarzaam gebruikt vanaf het begin van de zestiende eeuw en waren algemeen in de zeventiende en achttiende eeuw. Soms zijn ze zo beschadigd dat je je afvraagt waarom de drukker ze überhaupt gebruikte - klaarblijkelijk was een nauwelijks te ontcijferen inktvlek te verkiezen boven de afwezigheid van een sierletter.

De in hout of metaal gesneden initialen zullen niet anders zijn gemaakt dan de houtsnedes en kopergravures uit dezelfde periode, dus met een guts of een burijn.

Spiegelingen

Boeken weerspiegelen in meer dan één opzicht de tijd waarin en de plaats waar ze zijn gemaakt. Dat de tekst iets zegt over de tijd en plaats waar hij ontstond, ligt voor de hand. Volgens Stendhal is een auteur niet meer dan een spiegel die langs de weg wandelt en de wereld toont zoals hij is. Maar ook het boek zelf, het fysieke voorwerp, weerspiegelt de tijd waarin het ontstond. Dat begint met de band die laat zien waar en wanneer hij is gemaakt en die iets zegt over de smaak en de rijkdom van de koper én over de kunde en artisticiteit van de maker. Typografie toont niet alleen de gewoonten van lokale drukkers of kopers van boeken, maar ook wat op enig moment de dominante cultuur was en zelfs waar wetenschappelijke of maatschappelijke vernieuwingen vorm kregen. Sierinitialen zijn, net als lettertypen, kinderen van hun tijd. Soms maakten ze grote reizen - van Bazel naar Middelburg of van Florence naar Antwerpen - en succesvolle voorstellingen werden wijd en zijd gekopieerd. Maar iedere initiaal, iedere voorstelling is ergens, op één plek, begonnen.

Euclides, *Elementa geometriae*. Venetië, Erhard Ratdolt, 1484. Een vroeg voorbeeld van gedrukte sierinitialen. Bijzondere Collecties van de UvA.

Bijna alle voorstellingen op Europese sierinitialen komen uit Italië, uit Florence of Venetië. De bloeitijd van de sierinitiaal verschilt van land tot land, maar ligt overal in de zestiende eeuw - tevens de eeuw waarin het moderne boek ontstond, met bijna alle eigenschappen die we nu nog kennen: een titelblad, een inhoudsopgave, kopregels en verwijzingen door middel van marginalia,

noten of een index. Die evolutie van imitatie-handschrift tot modern boek verliep met horten en stoten, er werd geëxperimenteerd en geïmiteerd. Sierinitialen maakten deel uit van die evolutie. Illustraties die in houtsnede waren uitgevoerd waren er eerder dan de initialen, hoewel ze uiteindelijk tot dezelfde familie behoren. De kunstenaar die de illustraties maakte voor de *Hypnerotomachia Poliphili* (Venetië, Aldus Manutius, 1499) was waarschijnlijk ook verantwoordelijk voor de sierinitialen in dat boek, zoals de initialen in Andreas Vesalius' beroemde anatomie (Bazel, Johannes Oporinus, 1543) door de maker van de houtsneden zijn vervaardigd.

De vijftiende-eeuwse sierinitialen waren imitaties van de geschilderde initialen. De motieven zijn hetzelfde, wat ontbreekt is de kleur. Maar zoals het boek zelf werd ontdaan van handschriftelijke elementen, zo maakten de imitaties van geschilderde initialen plaats voor andere, originele ontwerpen. De eerste sierinitialen waren donker en bestonden uit dunne lichte lijnen op een zwarte ondergrond, vermoedelijk om althans de impact van een gekleurd vlak nog enigszins te benaderen. Maar die zwarte initialen maakten al snel plaats voor lichtere. De grote lijnen van al die voorstellingen waren internationaal, maar er werden lokale varianten en stijlen ontwikkeld - waardoor vandaag de dag de drukker van een boek betrekkelijk makkelijk kan worden getraceerd. Zo zijn de in Wittenberg gedrukte pamfletten van Luther duidelijk herkenbaar.

De dodendans op sierinitialen. Het motief kwam in de mode dankzij een serie houtsneden van Hans Holbein.

Sierinitialen uit kunst en literatuur

De kunstenaars die initialen ontwierpen werden niet alleen beïnvloed door voorbeelden uit boeken, maar ook door de kunst van hun tijd én - direct of indirect - door de literatuur. Er zijn duizenden Italiaanse initialen die de *Metamorphoses* van Ovidius illustreren, een typisch Italiaans verschijnsel dat in de rest van Europa nauwelijks navolging vond. Die illustraties van Ovidius laten zien hoe de kunstenaars te werk gingen. Een sierinitiaal is niet te vergelijken met een schilderij of een prent. De oppervlakte is niet meer dan een paar vierkante centimeter en daarop moest in één afbeelding de essentie van een verhaal worden gevangen. De dramatische handeling moest herkenbaar zijn en het aantal personages klein - honderd man afbeelden op een postzegel gaat zelfs het vermogen van de grootste vakman te boven. Niet alle verhalen uit de *Metamorphoses* lenen zich voor een weergave in miniatuur.

Naar sierinitialen is nauwelijks onderzoek gedaan en het is nog niet mogelijk om een top tien van illustraties te geven. Een lijstje van veel voorkomende motieven kan wel worden opgesteld. Dat zijn de zondvloed, Perseus die de draak doodt en Andromache bevrijdt, Orpheus die Euridice uit de onderwereld probeert te bevrijden, Orpheus die speelt voor de dieren, Leda die besprongen wordt door een zwaan en andere erotische avonturen van Zeus. Ze komen voor in drukwerk uit alle Italiaanse steden, soms verfijnd en duidelijk afkomstig van een groot kunstenaar, soms zo primitief dat ze vooral ontroeren door hun aandoenlijkheid. Het is overigens opmerkelijk dat Leda veel voorkomt, terwijl afbeeldingen van Pasiphaë (die zich verbergt in een koe om zo gemeenschap te hebben met een stier) zeldzaam zijn. Wie weet omdat die mythologische zwaan in werkelijkheid een god was en de stier van Pasiphaë alleen maar een stier. Goden mogen nu eenmaal meer dan mensen.

rechts
Realistische sierinitialen met muzikanten, soldaten, hoeren en boeren etc. waren in Duitsland populair.

Ranken, grotesken en bijbelse motieven

De ‘heidense’ motieven verdwenen in de loop van de zestiende eeuw. Op een gegeven moment worden geen nieuwe blokjes met deze voorstellingen meer gemaakt en de bestaande exemplaren raken beschadigd en verdwijnen op den duur. Ze maken plaats voor nieuwe genres: gestileerde ranken en grotesken, afbeeldingen van heiligen

en bijbelse taferelen. Initialen met grotesken en bijbelse motieven zijn afkomstig uit Italië, maar werden in heel Europa geïmiteerd. De geschiedenis van de bijna abstracte, op planten gebaseerde vormen is gecompliceerder. Ze komen via Italië uit het Byzantijnse rijk, maar zijn ook via Spanje in meer noordelijke landen doorgedrongen. De bronnen bevinden zich dus zowel aan de oost- als de westkant van de Middellandse zee.

Grotesken danken hun ontstaan aan de ontdekking van Romeinse muurschilderingen die het paleis van Nero sierden. Opgravingen aan het eind van de vijftiende eeuw veroorzaakten een sensatie. De Romeinse decoraties werden overgenomen door kunstenaars die de muren van kerken en paleizen decoreerden, maar ook door graveurs en houtsnijders. Grotesken combineren gestileerde planten met draperieën, afbeeldingen van vazen, maskers en gezichten, faunen en goden, enzovoort. Als sierinitiaal vallen ze op door hun lichtheid, door de ijle en sierlijke lijnen. Anders dan bij de eerdere illustraties naar Ovidius komen klunzige imitaties nauwelijks voor. Misschien omdat een verhalende afbeelding verwijst naar iets buiten zichzelf, terwijl een decoratie niet refereert aan een verhaal dat de lezer moet kennen. Het is alleen maar een decoratie en moet de zintuigen op eigen kracht ontroeren.

Zeldzame sierinitialen met afbeeldingen van klassieke architectuur, afkomstig uit Napels. Waarschijnlijk zijn ze ooit gemaakt voor een architectuurboek.

Sierinitialen met bijbelse taferelen worden uiteraard vooral gevonden in stichtelijke lectuur en in liturgische boeken die in de (katholieke) kerk werden gebruikt. De afbeeldingen verschilden niet wezenlijk van de beelden en schilderingen in de kerken. Gebeurtenissen uit de Bijbel worden getoond: David met zijn harp of, zeer incidenteel, harp spelend voor de troon van Saul, met een schaap over zijn schouders of met zijn slinger; Abraham die op het punt staat Isaäc te offeren; twee mannen die een reusachtige druiventros torsen uit Kanaän; Maria als moeder van de zeven smarten of per ezel op weg naar Egypte; de zondvloed, al dan niet met de ark; de evangelisten en de meest bekende heiligen. Het is opvallend dat geleerde katholieke boeken nauwelijks zulke initialen bevatten. Tegen het eind van de zestiende eeuw zijn sierinitialen in dergelijke boeken abstract of ten hoogste grotesk. Het lijkt erop dat de oorzaak in het geloof moet worden gezocht. Wie calvinistische boeken bekijkt, ziet meteen dat ook daar de versieringen spaarzaam en abstract zijn. Gereformeerde drukkers versierden hun boeken met arabesken. We zien hier dat de beeldenstorm ook de boekversiering in zijn greep had. De abstracte versieringen van de calvinisten lijken ook de Contra-reformatie te hebben beïnvloed.

Het is overigens de vraag hoe serieus we de invloed van de Reformatie op het uiterlijk van het boek moeten nemen. Er is gesuggereerd dat Holbein - die heel veel sierinitialen en ornamenten ontwierp voor Bazelse drukkers - naar Engeland vertrok vanwege de tegenwerking van de lokale protestantse overheid, die afbeeldingen in boeken onwenselijk vond. Maar ondanks die veronderstelde invloed van de overheid bleven Bazelse drukkers vrijwel de hele zestiende eeuw figuratieve initialen gebruiken. Het was en bleef vooral een kwestie van smaak en gewoonte.

rechts
Afbeeldingen geïnspireerd door Ovidius: Phaëton (F), Hercules (H), Juno (I) en Pasiphae (P), die zich in een koe verstopt om te kunnen paren met een stier.

Toch kun je juist de versieringen van boeken zien als sleutel tot de geloofsovertuiging van drukkers. Plantijn gebruikte ‘katholieke’ initialen, maar ook ‘heidense’ grotesken en zelfs de abstracte arabesken waar de calvinisten een voorkeur voor hadden. Op zich is dat gebruik van verschillende genres door elkaar niet opvallend. Maar hij deed het ook in zijn grootse Polyglot Bijbel (1568-72) en wat vooral opvalt: zijn opvolgers, de Moretussen, waren een stuk katholieker in hun drukwerk. Je bent dan geneigd dat gebruik in verband te brengen met de geloofsopvatting van Plantijn, die niet gaf om de uiterlijke verschijningsvorm van de kerk. Veel duidelijker is het geloof te vinden in boeken van doopsgezinden - die zijn nauwelijks gedecoreerd.

Toekomst!

Sierinitialen bleven tot ver in de achttiende eeuw in gebruik en werden geleidelijk vervangen door ornamenten die waren samengesteld uit fleurons. Aan het eind van die eeuw waren ze vrijwel verdwenen onder invloed van drukkers als Baskerville, Bodoni en vooral Didot. In de negentiende eeuw keerden ze even terug, nu als illustraties die vaak voor een specifiek boek waren gemaakt. De gebruikte techniek is dan de houtgravure. William Morris (1834-1896) zorgde voor een kleine opleving van de zestiende-eeuwse sierinitiaal, met illustraties die waren ontleend aan boeken die hijzelf in de kast had staan. En toen kwam in de jaren dertig van de vorige eeuw de kale typografie van Stanley Morison (1889-1967), overigens gebaseerd op zestiende-eeuwse uitgaven waarin wél sierinitialen in voorkwamen. Morison nam wel de ‘kale’, afgewogen vormgeving van de grote Franse drukkers over, maar niet hun versieringen. Die sierletters werden uit zijn boeken verbannen. Soms vind je er nog een paar in een na-oorlogse Amerikaanse uitgave, maar hun rol is beperkt.

Gegoten Duitse sierinitialen uit de Renaissance. Her en der zijn de spijkerkoppen te zien waarmee de matrijs was bevestigd op een houtblokje.

Zullen ze ooit terugkeren? Wie weet en waarom niet? Onbedoeld vertellen ze immers een verhaal in een verhaal - ze reflecteren op hun manier de tijd waarin ze ontstonden, maar doen dat, voor wie er oog voor heeft, niet minder indringend dan de tekst zelf. Dat geldt ook voor de moderne sierinitialen die niet minder hun tijd weerspiegelen dan hun eerbiedwaardige voorouders.

rechts
De putti op de initialen van Vesalius' beroemde anatomieboek uit 1543 stelen lijken, hakken hoofden af en snijden in honden en varkens.

Een moderne variant: de letter R uit de Body Type van Anthon Beeke (1969).

Ingeprent
Een prentbijbel en zijn eerste eigenaar
Irene Schrier

EMBLEMATA SACRA,
BYBELSCHE FIGUEREN,
Soo des Ouden als des Nieuwen Testaments.
VERTOONENDE
Alle de voornaemste Historien, betreffende het leven der Patriarchen,
JAN PHILIPSZ SCHABAELJE.

Titelpagina van J.P. Schabaelje, *Den Grooten Emblemata Sacra*, Amsterdam 1654. Illustraties bij dit artikel zijn afkomstig uit het Rijksprentenkabinet/Rijksmuseum Amsterdam.

In de collectie van het Rijksprentenkabinet en de bibliotheek van het Rijksmuseum bevinden zich ook prentboeken en prentalbums. Het zijn in boekvorm gebonden of ingeplakte prentseries, samengesteld door uitgevers en graveurs of bijeengebracht door prentliefhebbers. Het ene object is uniek in zijn samenstelling, het andere heeft een bijzondere ontstaansgeschiedenis of herkomst. Zo bevat een exemplaar van de *Grooten Emblemata Sacra* een aardige aantekening van de eerste eigenaar.[1]

De *Grooten Emblemata Sacra* is een opmerkelijke prentbijbel, samengesteld en uitgegeven door de doopsgezinde Jan Philipsz Schabaelje (1592-1656) in Amsterdam. De eerste uitgave uit 1653 was een bundeling van ruim tweehonderd zestiende- en zeventiende-eeuwse prenten, met toelichtingen in boekdruk die waren gedrukt door Tymon Houthaeck. In 1654 werd het werk tweemaal uitgebreid tot respectievelijk circa 350 en meer dan 400 voorstellingen, afgaande op de titelpagina en het prentregister. Uitgangspunt van de prentbijbel zijn de 98 etsen van Pieter van der Borcht uit de serie *Imagines et Figurae Bibliorum*, vervaardigd vanaf 1582 in opdracht van Christoffel Plantijn, en de toelichtingen die Hendrick Jansz Barrefelt (alias Hiel) bij de eerste zestig prenten over het Oude Testament had geschreven. Geen enkel bewaard exemplaar van de *Emblemata Sacra* is echter identiek van samenstelling.[2] De afzonderlijke beschrijving en digitalisering van alle prenten in het exemplaar van het Rijksmuseum heeft alleen al om die reden een meerwaarde.

Deze prentbijbel werd uitgegeven in 1654 en bevat 365 voorstellingen uit het Oude en Nieuwe Testament, waaronder de etsen van Van der Borcht. Verder heeft dit exemplaar de serie van 48 prenten van Johann Sadeler over het leven van koning David, voor het eerst verschenen bij Philips Galle in Antwerpen in 1575 en de reeks van de twaalf Sibillen geëtst door Simon Frisius. De voorstellingen in de prentbijbel zijn ontworpen en gegraveerd door tal van kunstenaars.[3]

Het boek bevat ook talrijke afbeeldingen van kerkvaders, rechters, profeten en vorsten uit gebieden als Palestina, Assyrië, Perzië en Griekenland. Deze ‘portretten’ werden gedrukt met koperplaten uit het eerste kwart van de zeventiende eeuw, die

waren vervaardigd in opdracht van de Delftse boek- en prentuitgever Nicolaes de Clerck. De afgebeelde personen waren oorspronkelijk koningen, hertogen, prinsen en ontdekkingsreizigers, maar bij Schabaelje kregen ze, met enkele aanpassingen van de koperplaat, een nieuwe identiteit.[4] Door de pluriformiteit van het prentmateriaal is deze prentbijbel met recht een wonderlijk boek te noemen: een 'rariteitenkabinet van etsen en gravures'.[5]

De bladen van de *Grooten Emblemata Sacra* zijn op stroken geplakt en tot katernen gebonden. Het werk heeft een oblong formaat (c. 410 × 305 mm) en is gebonden in een perkamenten band met blindstempeling, klampsluiting en rood op snee. Dan is er de intrigerende aantekening op het voorste schutblad, die kort na de verschijning van het boek op papier is gezet. Daarin beschrijft een eigenaar hoe het in zijn bezit is gekomen:[6]

'An[n]o 1655 adij [ad diem] 27 Julij: tot memorie desen boeck gekocht van het geit van een jaer pacht van het stuckxken memorilant leggende buijten Den Briel int nieuwe lant over d'Ossenbosch. En dit heeft mijn moeder saliger getrocken alle jaeren vandat haer suster Emerentia a[nn]o 31 overleden is - tot a[nn]o 1650 als moeder zaliger inden Heere ontsliep. En hiernaer lieten haer andere vrunden binnen den Briel int voorsz[eide] lant vesten [diegene] die seijden [dat] sij de outsten vant geslacht was - maer hadden t maer een jaer in possessij of storven

allebeijden. Doen droech mijn neef, schepen, Pieter de Jong sorg voor mij, alsoo ick nu d' outste int geslacht ben, dat ick int voorsz[eide] stuckxken lant gerecht wiert buijten mijn weten. En als ick a[nn]o 1652 op 4 december ten Briel quam om eens te vernemen hoe t hierom was, wenste mij dien vrunt geluck met de possessie. En alles was al geboeckt, en gaf mij een acte daeraf. En opdien selven tijt heb ick dit stuckxken memoritant verpacht aen mijn neef de Jong voorsz[eide], en dat voor 7 jaeren vast, tot 20 guld[en] des jaers, ingaende a[nn]o 1652 op S[in]t Catharina Brielse mart. En a[nn]o 53 op deselve mart vervalt de eerste pacht, en soo van jaer tot jaer tot deselve jaeren incluijs, volgens den inhout vande huer cedulle daer van gemaeckt, en sal dese huere bij mij niet langer getrocken worden als mij den goeden Godt bij het leven sal believen te erhouden. Als dan versterft het wederom, op den outste vant geslacht: dat op Dirck Burghvliet te Rotterdam sou comen ofte op sijn kinderen of de mijne, die dan den outsten sal bevonden worden. Desen boeck kost 18 gulden, [later toegevoegd:] Mijn susters saliger kinderen, als Fransoijs en Lijsbeth de Colonia tot Rotterdam sullen wel de outste sijn die naert afsterven van mij en Dirck Burchvliet succederen sullen. En t sal opden outsten aen komen.'

Portretten van Maximiliaan van Egmond, graaf van Buren, en Alfons V van Portugal, hier gebruikt als afbeeldingen van respectievelijk Jaïr en Jefta, twee oudtestamentische rechters. Gravures (134 × 102 mm) in *Den Grooten Emblemata Sacro*, Amsterdam 1654.

Pieter van der Borcht, 'Schepping van de mens'. Ets (189 × 256 mm) in *Den Grooten Emblemata Sarcra*, Amsterdam 1654.

De anonieme schrijver vertelt hoe hij na de dood van zijn tante en moeder onverwachts een stuk land erfde in de buurt van Den Briel en dat hij van de jaarlijkse pachtsom van *f* 20 in juli 1655 deze prentbijbel kocht voor *f* 18 - een duur boek. Het geërfde grondstuk wordt omschreven als 'memoritand', dat wil zeggen dat in katholieke tijden ooit een erflater had vastgelegd dat jaarlijks op zijn sterfdag een mis moest worden gelezen voor zijn zielenheil. De schrijver noemt zijn naam niet, maar met behulp van stamboomonderzoek (en een beetje geluk) valt hij te identificeren als Franchois Lodewijcx de Jonge.

Franchois was de zoon van een overtuigd lutheraan, geboren in Brussel en gevestigd in Rotterdam als lakenverver en koopman. Zijn moeder was Tresiana (Trijsken)

Hendricx Cornelissen, afkomstig uit Den Briel. Zij erfde een stuk land even buiten die stad, toen haar zuster Emerentia in 1631 overleed.[7] Dit land verviel na haar dood in 1650 aan Franchois. Vermoedelijk omdat zijn oudere zuster Maria, in 1630 getrouwd met Jan Janssen de Colonia, toen reeds overleden was. Franchois vestigde zich in Amsterdam, waar hij in 1630 wordt genoemd als kruidenier op de Dam. In dat jaar trouwde hij met Catharina Pelt en maakte vervolgens carrière als koopman en (mede)reder van schepen.

Catharina was een dochter van een koopman en hoofdparticipant van de West-Indische Compagnie. Van moederskant stamde ze uit een vooraanstaande Amsterdamse familie van lutherse kooplieden die handelden op Scandinavië en IJsland. In 1656 won Franchois met drie personen gesloten weddenschappen (van *f* 50, *f* 55 en *f* 155), toen het door de Fransen belegerde Valenciennes werd ontzet. Franchois verhuisde van de Dam naar de Nieuwendijk en woonde bij zijn dood in 1679 op de Nieuwezijds Voorburgwal. Hij overleefde zijn vrouw, die in 1674 overleed, en vermoedelijk ook al zijn negen luthers gedoopte kinderen.[8] Bij wie zijn prentbijbel na zijn dood terecht kwam is helaas niet bekend.

Franchois Lodewijcx moet de eerste eigenaar van het boek zijn geweest, dat hij kort na de verschijning kocht. Dat we hem dankzij deze aantekening kunnen achterhalen geeft dit wonderlijke boek nog iets extra's. Al kennen we zijn mening over de inhoud daarmee nog niet.

Eindnoten:

1 RP-P-2015-10; olim 319 A 12.

2 Zie over deze prentbijbel ook: Piet Visser, ‘Jan Philipsz Schabaeije and Pieter van der Borcht's etchings in the first and the final state: a contribution to the reconstruction of the printing history of H.J. Barrefelt's Imagines et Figurae Bibliorum’, *Quaerendo* 18 (1988). p. 35-76 en Piet Visser, *Broeders in de geest: de doopsgezinde bijdragen van Dierick en Jan Philipsz. Schabaelje tot de Nederlandse stichtelijke literatuur in de zeventiende eeuw*, 2 dln., Deventer 1988.

3 Het boek bevat prenten die zijn ontworpen of gegraveerd door o.a.: Willem Pietersz Buytewech, Cornelis Boel. Adriaen Collaert. Johannes of Lucas van Doetecum, Zacharias Dolendo, Theodoor Galle, Jacob de Gheyn II. Hendrick Goltzius. Gerard Groenning, Karel van Mander, Nicolaes Ryckmans, Jan Saenredam, Salomon Savery. Jan vanderStraet, Jan van de Velde, Maerten de Vos, Adriaen de Weerdt en Johannes Wierix.

4 Meer hierover in mijn te verschijnen dissertatie over Nicolaes de Clerck.

5 P. Visser, *Broeders in de geest* I (o.c. noot 2). p. 424.

6 Ten behoeve van de leesbaarheid is de interpunctie gemoderniseerd.

7 Op 26 maart 1631 machtigt Trijsken ene Andries de Jong uit Den Briel (mogelijk familie van schepen Pieter de jong uit Den Briel) om een stuk land gelegen in het ‘Brielsche Nieuwlant’ op haar naam te laten stellen. Het land was al in het bezit van haar voorouders en behoorde toe aan haar overleden zuster Emerentia Hendrickx (Gemeentearchief Rotterdam, Oud-Notarieel Archief, notaris A. Wagensvelt; toegang 18, inv. 137. akte 263, f. 380, 26 maart 1631).

8 L.F.W. Adriaenssen, ‘Abraham Lodewijcx van Weespen zijn familie’. *De Brabantse Leeuw* 50 (2001), p. 20-31. Zie ook de Doop-, Trouw- en Begrafenisboeken in het Stadsarchief Amsterdam: DTB 671, p. 218, 11 april 1630; DTB 1102, p. 28-29, 4 juni 1674 (Westerkerk); DTB 1102, p. 80-81, 21 okt. 1679 (Westerkerk). De relatie tussen de familie van Franchois en Dirck Burchvliet, ook genoemd op het schutblad, blijkt uit verschillende notariële documenten in het Gemeentearchief Rotterdam (Oud-Notarieel Archief, notaris Arent van der Graaf: toegang 18, inv, 335. akte 201, f. 499,19 juli 1647 en idem, notaris Balthasar Bazius: toegang 18, inv, 439, akte 106, *f.* 135, 17 nov. 1647).

Archangelsk (25)
Bête et méchant
Cornelis Jan Aarts

‘On n'emprisonne pas Voltaire!’

Mijn vroegste herinnering aan Parijs, als je dat zo kunt zeggen, moeten de exotische plaatjes geweest zijn die ik tegenkwam in *De sterrenplukkers*, het zesde Nederlandse stripalbum met de avonturen van Suske en Wiske. Het verhaal speelt zich af in Parijs, een voor mij nog onbekende wereld: de Eiffeltoren, de Notre-Dame, de Seine, een kroeg in Montmartre, Place de la Concorde, Bois de Boulogne, de Sacré-Coeur. Clochards sliepen onder de bruggen van de Seine. Maar verder had ik geen flauw idee wat een ‘clochard’ was. Ook een woord als ‘apache’ tartte mijn voorstellingsvermogen.

Op 8 januari 1959 werd generaal De Gaulle geïnstalleerd als de eerste president van de Vijfde Franse Republiek. Premiers en presidenten vóór hem waren onbekend, want die wisselden elkaar af met de snelheid van een nieuwe Suske en Wiske. (Radio Tour de France: ‘Pfimlin is gevallen!’ Commentator Barend Barendse: ‘Aan namen heb ik niks. Rugnummers moet ik hebben.’)

Als vroeg ontwikkelde wijsneus volgde ik de Franse politiek, vooral de strijd om de Algerijnse onafhankelijkheid. Het Front de Liberation Nationale (FLN) streed voor de onafhankelijkheid van Algerije, de rechts-extremistische Organisation de l'Armée Secréte (OAS) wilde Algerije liefst bij Frankrijk inlijven. De Gaulle had zich aanvankelijk uitgesproken voor het behoud van Algerije (‘Vive l'Algérie française!’), maar Franse intellectuelen, onder wie Jean-Paul Sartre, spraken zich uit vóór onafhankelijkheid. Zijn ministers drongen erop aan Sartre te arresteren, maar De Gaulle weerstond die verleiding met de historische woorden: ‘On n'emprisonne pas Voltaire!’

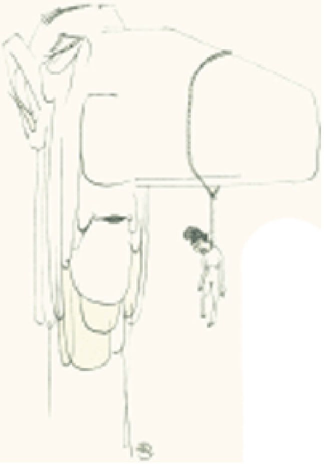
Na het bloedbad in Parijs op 17 oktober 1961 (mijn veertiende verjaardag), waarbij 200 Algerijnse demonstranten door de Franse politie werden doodgeschoten en in de Seine geworpen, maakte De Gaulle een *volte-face.* Algerije werd onafhankelijk in 1962.

In mijn puberale onnozelheid werd ik een aanhanger van De Gaulle. Hij was een pleitbezorger van een verenigd Europa van de Atlantische Oceaan tot de Oeral. Op een congres van de Europese Beweging voor redacteuren van schoolbladen heb ik eens voorgesteld De Gaulle het presidentschap van Europa aan te bieden. Die motie heeft het niet gehaald.

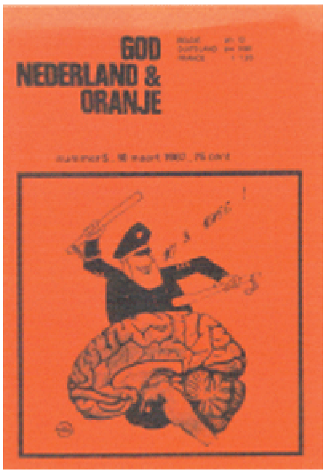
‘Pour moi la vie va commencer’

Vanuit het verre Parijs drong op mijn middelbare school, althans in het groepje vrienden met wie ik omging, het existentialisme door. Wij hingen visnetten op, droegen zwarte coltruien, draaiden plaatjes van Juliette Gréco, Jacques Brel en Edith Piaf en leenden *Wat is existentialisme?* en *Inleiding tot het denken van Sartre* uit de schoolbibliotheek, zonder daarvan iets te begrijpen. Maar het stond interessant. We

zongen met Johnny Hallyday: ‘Pour moi la vie va commencer’. Van gaullist naar existentialist, het is maar een kleine stap.



Tekening van Willem uit: *God, Nederlanden Oranje*, nummer 5 (10 maart 1967). De neus van De Gaulle als galg voor het vrijheidssymbool Marianne. Collectie C.J. Aarts, Amsterdam.



***God, Nederland en Oranje*, nummer 5 (10 maart 1967). Amsterdam: J.B. Mets [moet zijn: J.B. Metz], 1967. Omslagtekening Willem: een agent drumt met gummiknuppels op hersens, ter herdenking van de rellen bij het huwelijk van Beatrix en Claus, een jaar eerder Collectie C.J. Aarts, Amsterdam.**

In de plaatselijke boekhandel vond ik het schrijversprentenboek *De beweging van vijftig* (1965) en dat heb ik stuk gebladerd. Vooral vanwege de foto's van Nederlandse schrijvers in Parijs en de afbeeldingen

van gestencilde blaadjes zoals *Braak* en *Blurb.* Simon Vinkenoog stencilde *Blurb* in Parijs en Remco Campert en Rudy Kousbroek verkochten hun eerste gestencilde dichtbundels in de Parijse cafés. Op 1 januari 1966 gaf ik, samen met een paar dichtende vrienden, mijn eerste gestencilde blaadje uit.

In de zomer van 1966 bracht ik twee weken met mijn ouders en mijn broers door in een hotel op Scheveningen. Bijna elke dag reed ik op mijn Solex naar Den Haag, want ik hield meer van de stad dan van het strand. In een onooglijk straatje ontdekte ik het Nederlands Letterkundig Museum. Op de bovenste verdieping was een permanente tentoonstelling van handschriften en daar zag ik in een vitrine brieven liggen van mijn nieuwe Parijse helden Remco Campert. Rudy Kousbroek en Simon Vinkenoog. Ik noteerde hun adressen.

Een vriendelijke suppoost sprak mij aan. Hij bleek de briefschrijvers uit de vitrine allemaal hoogstpersoonlijk te kennen. Ik hing aan zijn lippen en vroeg honderduit. Hoe kwamen al die brieven in het Letterkundig Museum? Vond hij dat Lucebert recht had op de titel ‘Keizer der Vijftigers’? ‘Lucebert’, verbeterde Jaap Harten mij, ‘je moet “Loetsjebert” zeggen, niet “Lusebèr”, want “Luce” is Italiaans voor “licht” en dat spreek je nu eenmaal uit als “Loetsje” en “bert” is gewoon “Bert”, want zo heet hij.’

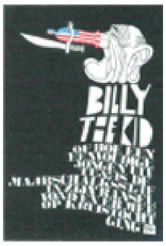
Bijna elke dag kwam ik terug in het Letterkundig Museum, want die Jaap Harten bleek zelf schrijver en hij vertelde graag verhalen over zijn omgang met andere schrijvers. ‘Als ik bij Lucebert ga eten, roept zijn vrouw ook altijd “Lucebert, kom je aan tafel!”’ Ook wilde ik graag weten wat die Nederlandse schrijvers nou eigenlijk in Parijs deden. Was ik zelf al eens in Parijs geweest? Nee. ‘Op jouw leeftijd was ik al drie keer in Parijs’, snoefde Jaap Harten. Ik voelde mij diep vernederd. Van existentialist naar provinciaal is blijkbaar ook maar een kleine stap. Een stap achterwaarts.

God, Nederland en Oranje

Tekening van Wiliem uit: *God, Nederland en Oranje*, nummer 1 (september 1966). Het prijskaartje vermeldt het zojuist verhoogde inkomen van koningin Juliana. www.vn.nl.

In september 1967 ging ik in Amsterdam studeren. Twee jaar te laat. Ik had Provo gemist omdat ik op de middelbare school twee keer was blijven zitten. Wel lagen er nog een paar gestencilde provoblaadjes in een onopvallend boekwinkeltje op de Prinsengracht op mij te wachten. Ik kocht enkele nummers van *Provo* en van *God,*

Nederland en Oranje. Daarin stonden politieke tekeningen van een zekere ‘Willem’. Het waren ongemakkelijke, smerige, snoeiharde, maar grandioze tekeningen. Het blad bevatte ook tekeningen van Malsen, Topor, Picha en horden andere tekenaars, maar de beste en verreweg de geestigste vond ik die van ‘Willem’. Hij was vervolgd wegens majesteitsschennis, omdat hij in het eerste het beste nummer van *God, Nederland en Oranje* koningin Juliana had afgebeeld als hoer achter een raam met het prijskaartje ‘*f* 5.200.000,-’.



Willem, *Billy the Kid, of hoe een eenvoudige jongen uit Texas de maarschalksstaf in zijn ransel vond en er mee op kruistocht ging.* Amsterdam: Polak & Van Gennep, [1968]. Op het omslag Lyndon B. Johnson met condoom en bajonet. Collectie C.J. Aarts, Amsterdam.

God, Nederland en Oranje werd van 1966 tot 1968 gedrukt, uitgegeven en verspreid door Hans Metz, een bescheiden ex-provo, een zachtmoedige anarchist, die ik op mijn eerste zwerftochten door Amsterdam tegenkwam bij allerlei subversieve bijeenkomsten. Ik raakte met hem in gesprek en vroeg naar die geheimzinnige ‘Willem’. ‘Willem’ heette eigenlijk Bernhard Holtrop. Hij tekende ook voor *Het Vrije Volk*, de *Legerkoerier, De Nieuwe Linie* en *Propria Cures*. Aardige vent trouwens, die Hans Metz. Belangrijk uitgever ook, als je het mij vraagt. Verdient ridderorde.

In oktober 1967 was ik aanwezig bij de oprichting van Het Stripschap, een genootschap ter bescherming en bevordering van het beeldverhaal. Van december 1967 tot juli 1968 zat ik met Hans Lodders, Wim Noordhoek, Jochem Smid (schuilnaam van Jaco Groot) en T.M.F. Steen in de redactie van *Stripschrift*, het tijdschrift van Het Stripschap. Een van de redacteuren bleek bevriend te zijn met Willem, met de Willem.

Willem werd steeds beroemder. Hij was juist gedebuteerd meteen stripalbum waarin Lyndon B. Johnson een krankzinnige oorlog uitvecht met China: *Billy the Kid, of hoe een eenvoudige jongen uit Texas de maarschalksstaf in zijn ransel vond en er mee op kruistocht ging* (Polak & Van Gennep, 1968).

We vroegen Willem een cartoon te maken voor *Stripschrift.* Hij stuurde ons een collage van verknipte Peanuts-strips die we trots een ereplaats gaven op de middenpagina's van nummer 3 (juli 1968). ‘Cartoon Willem’, hadden we voor alle zekerheid in de inhoudsopgave gezet. Een cartoon is een grapje. Het regende klachten. Het Stripschap was toch opgericht om de strip voor de ondergang te behoeden? Het verknippen van strips druiste in tegen alle doelstellingen! Druiste! Het bestuur was pisnijdig op ons. De complete redactie werd aan de kant geschoven.

Willem zocht zijn heil in Parijs.

(*à suivre*)

Het beeldbepalende sinterklaasboek van Jan Schenkman uit 1850

Frits Booy

Omslag van de groot kwarto-editie van J. Schenkman, *St. Nikolaas en zijn knecht*, Amsterdam, G. Theod. Bom, [1872-1878]. Op de achtergrond de boekhandel van Bom. Tenzij anders aangegeven zijn de afbeeldingen bij dit artikel afkomstig uit de collectie van de auteur.

Elk jaar laait de discussie weer op of Zwarte Piet als een racistisch element van het sinterklaasfeest moet worden beschouwd. Tegenstanders vinden hem een karikatuur van de donkere medemens en herleiden zijn herkomst via Schenkmans *Sint Nikolaas en zijn knecht* (Amsterdam 1850) op de slavernij. Voorstanders ontkennen dat verband en wijzen erop dat nergens in de sinterklaascultuur of sinterklaasboeken sprake is van slavernij. Sommigen stellen dat Zwarte Piet teruggaat op tradities die niets met slavernij te maken hebben. In dit artikel wordt nagegaan hoe het personage Zwarte Piet is ontstaan, welke rol *Sint Nikolaas en zijn knecht* daarbij heeft gespeeld en wat de invloed van dat kinderboek is geweest.

Een Moorse page aan het hof van stadhouder Willem V. Ingekleurde pentekening van Isaäc Lodewijk la Fargue van Nieuwland, 1766. Rijksmuseum, Amsterdam.

Voorgeschiedenis van de donkere dienaar

Zoals bekend heeft Zwarte Piet een zwarte of bruine huid en gaat hij gekleed in het kostuum van een zestiendeeeuwse Moorse page. Hoogstwaarschijnlijk doet hij in het eerste kwart van de negentiende eeuw zijn intrede bij de Nederlandse Sint Nicolaas en de Vlaamse Sint Niklaas. Daarvoor is nergens sprake van Zwarte Piet, zodat de Nederlandse en de Vlaamse Sinten eeuwenlang alles alleen moesten doen.[1]

Een donkere dienaar wordt voor het eerst gemeld door twee personen die op latere leeftijd aan het sinterklaasfeest uit hun jeugd terugdenken. Hoogleraar, uitgever en schrijver Joseph Alberdingk Thijm (1820-1889) beschrijft een sinterklaasfeest uit 1828 bij een Italiaans familielid van zijn moeder in Amsterdam: ‘de kinderlievende Bisschop, in eigen persoon kwam, met een choorkap [koorkap of -mantel, FB] om, met een langen witten baard en een mijter, de kamer binnen. “Pieter me knecht” was in zijn gevolg, een kroesharige neger die [...] geen “gard” onder den arm droeg, maar, in tegendeel, een ruimen korf, waar allerlei elegante prezentjens [...] in gestapeld waren.’[2]

In een tweede herinneringsfragment komt de dienaar veel minder positief naar voren. De Limburgse pastoor Welters, geboren in 1839, maakte als kind een zwarte knecht mee die optrad als kinderschrik: ‘Als het liedje gezongen is, nadert de heilige

man in plechtgewaad met zijn trouwen knecht [...] gelukkig is de stoute knaap [...] zo hem de zwarte knecht niet terdege afranselt of in den wijden zak stopt.’[3]

Helaas beschrijven Thijm noch Welters het kostuum van de donkere dienaar. Zijn deze jeugdherinneringen betrouwbaar? Beide heren denken terug aan hun jeugd, maar weten als volwassenen heel goed wie Zwarte Piet is en hoe hij eruitziet. Misschien zag Thijm wel een echte Moorse page of een Italiaanse bediende in livrei. In het geval van Welters kan het een Ruprecht-achtige figuur zijn geweest, die Nico Boerma elders in dit nummer beschrijft - dat eeuwenoude personage uit de Duitse folklore zal ook in Limburg bekend zijn geweest. Erg veel zekerheid bieden deze twee herinneringen dus niet.

Sint Nikolaas en zijn knecht

Vanaf het begin van de negentiende eeuw werd het sinterklaasfeest weer in het openbaar toegestaan. Sint Nicolaas verscheen soms als bisschop, zoals in de herinneringen van Thijm en Welters, maar vaak - en misschien vaker buiten de steden - als een morsige boeman die braafheid afdwong door angst aan te jagen. Dat weten we uit geschriften uit die tijd.[4] Burgerlijke opvoeders vonden zo'n kinderschrik ongeschikt voor de jeugd en de Amsterdamse onderwijzer jan Schenkman (1806-1863) fatsoeneerde hem daarom tot een deftige bisschop met een mooi uitgedoste Moorse page. Zijn *Sint Nikolaas en zijn knecht* werd zonder jaartal uitgegeven door G. Theod. Bom te Amsterdam, maar kan dankzij diens advertenties worden gedateerd op 1850.[5] De uitgever heeft zijn uiterste best gedaan om het sinterklaasboekje aan de man te brengen. In diverse landelijke dagbladen heeft hij het jarenlang in advertenties aangeprezen, soms wel drie à vier keer per najaar in dezelfde krant.

Van *Sint Nikolaas en zijn knecht* bestaan vele edities. Deze kunnen niet zonder meer worden gedateerd aan de hand van advertenties, want gewoonlijk valt niet uit te maken of het om een oude of nieuwe editie gaat. Het boekje van Schenkman is niet het eerste Nederlandse sinterklaasboek, maar wel het eerste jeugdboek waarin Sint Nicolaas als kindervriend en opvoeder de hoofdrol speelt.[6]

De eerste editie

De uitgave van 1850 heeft een omslag van stevig lichtbeige papier met een afbeelding van een staande Sint Nicolaas, handgekleurd. De inhoud bestaat uit 36 enkelzijdig bedrukte pagina's: een berijmde inleiding en zestien verhalende versjes van twaalf regels met zestien bijbehorende paginagrote, handmatig gekleurde litho's. Een lithograaf wordt niet vermeld. Sint Nicolaas draagt een bisschopskostuum, maar zijn donkere dienaar ziet er nog niet uit als onze Zwarte Piet. Hij heeft geen muts en gaat gekleed in een wit met rood afgebiesd hesje met korte mouwen en een witte lange broek. Hij lijkt wel een zeeman. Hij heeft geen naam en wordt aangeduid als ‘zijn knecht(je)’. Hij heeft een zak bij zich, maar geen roe. Hij treedt nauwelijks op de voorgrond - hij houdt de zak open en de Sint stopt de stoute kinderen erin.[7]

‘J.S.’ - Schenkman - roept in de berijmde inleiding zijn ‘jeugdige vriendjes’ op ‘vrolijk en blij’ de prentjes te bekijken en ‘al lagchende’ de versjes te lezen. Het besef dat Sint Nicolaas op de daken zijn leven waagt om hun ‘genoegen en vreugde’ te geven, moet een aansporing zijn om ‘deugdzaam’ te leven. Daarop volgen de zestien berijmde verhaaltjes met onderwerpen als de ‘Aankomst van Sint Nikolaas’, ‘Plegtige intogt van Sint Nikolaas’, ‘St. Nikolaas bij den Banketbakker’, enzovoort.

J. Schenkman, *Sint Nikolaas en zijn knecht*. Eerste druk, octavo, 36 pagina's; Amsterdam, G. Theod. Bom, [1854].

De aankomst van de Sint en zijn knecht per stoomboot. Handgekleurde lithografie uit de eerste druk van 1850. De dienaar is nog niet gekleed als Moorse page: hij draagt een kleurig hesje en een lange witte broek.

‘Zie, ginds komt de Stoomboot / Uit Spanje weêr aan / Zij brengt ons Sint Niklaas /Ik zie hem reeds staan!’ Het bekende sinterklaasliedje blijkt ontleend aan het rijmpje bij de ‘Aankomst van Sint Nikolaas’, al werd het pas in 1912 op muziek gezet. Schenkmans tekst beslaat het eerste couplet en het begin van het tweede, dat voor het overige werd aangevuld. Deze versindeling werd veroorzaakt door de Duitse volksmelodie die werd gebruikt. Op het bijbehorende prentje zien we Sint Nicolaas, zijn knecht en een grijsbruin paard. Van een schimmel is nog geen sprake, maar het kan ook zijn dat de inkleurder niet wist dat het om een schimmel ging.

De berijmde anekdotes zijn moralistisch, zoals toen gebruikelijk was. Een goed voorbeeld is de ‘Snoeper’, die door Sint Niklaas op heterdaad wordt betrapt met zijn hand in de koektrommel: ‘Ach, Bisschop van Spanje! / Ach, laat mij maar gaan, / 'k Zal nooit aan den trommel / Mijn handen weêr slaan.’ Minder gebruikelijk lijkt mij de vertrouwelijke en vrolijke toon die Schenkman bezigt om zijn lezertjes te onderhouden. Soms vereenzelvigt hij zich met hen, bijvoorbeeld in het rijm bij ‘St. Nikolaas in den Boekwinkel’. Het doet de schrijver ‘pleizier’ dat de Sint boekjes koopt in plaats van ‘koek of banket’, want ‘Een boekje met prentjes / Geeft jaren lang pret.’ Deze promotie van het kinderboek zal uitgever Bom veel genoegen hebben gedaan.

Nieuwe elementen

In Schenkmans boekje worden voor het eerst diverse onderdelen van het sinterklaasfeest beschreven. De vraag rijst of hij deze aspecten uit de bestaande sinterklaastraditie overnam of ze zelf bedacht om het feest meer inhoud te geven. Uit de traditie nam hij over: het zetten van de schoen; het strooien van snoepgoed; het vinden van koek, appels, noten, snoepgoed en geschenken, gewoonlijk in een klomp of schoen; Sinterklaas die te paard een dorp of stad binnenrijdt, strooiend met lekkers, en die 's nachts over de daken gaat om cadeautjes in schoorstenen te stoppen; het belonen van brave kinderen en het straffen met de roe van stouteriken, die in de zak worden afgevoerd.

Nieuw in Schenkmans boekje zijn: de aankomst per stoomboot; de zwarte dienaar, die eveneens te paard over de daken rijdt; Sint Nicolaas die in een boek bijhoudt wie zoet was en wie niet; die inkopen doet en op school verschijnt; die vertrekt per luchtballon of (vanaf de derde editie) met een stoomtrein. Er is wel beweerd dat Spanje als land van herkomst, het rijden over daken en het in een zak stoppen van stoute kinderen ook door Schenkman verzonnen zouden zijn. Een gedicht van P.A. de Génestet uit 1849[8], enkele centsprenten uit circa 1800 en een ‘anti-sinterklaasfeestboekje’ van ds. Sceperus uit 1658[9] tonen echter aan dat deze drie elementen al veel eerder voorkomen.

In het *Algemeen Handelsblad* van 9 december 1850 (dus vlak ná het sinterklaasfeest) liet Bom in een advertentie weten dat het boekje van Schenkman ‘met 16 fraaije gekleurde Plaatjes en allerliefste Versjes’ voor *f* 0,80 ‘weder voorhanden’ was. Blijkbaar was de oplage van de eerste editie uitverkocht en misschien was de vraag ernaar nog groot.

Tweede en derde editie

Mocht Sint Nicolaas op het laatste prentje een staf dragen, dan slaat deze advertentie op de tweede editie van ca. 1851. Het enige verschil tussen beide edities is namelijk het toevoegen van die staf op het laatste prentje. In de derde editie zijn tekst en onderwerpen gelijk gebleven, maar is de vormgeving ingrijpend veranderd. Er zijn nieuwe, handmatig gekleurde, paginagrote afbeeldingen die professioneel zijn getekend; sommige zijn het spiegelbeeld van voorgaande edities en een enkele is totaal anders samengesteld; ondertitels en teksten hebben een kleiner lettertype; Sint, dienaar en paard vertrekken nu per stoomtrein in plaats van met een luchtballon, wat ook in de bijhorende tekst wordt vermeld.

De naamloze dienaar wordt een Moorse page. 'Sinterklaas houdt boek', handgekleurde lithografie uit de derde editie van *Sint Nikolaas en zijn knecht*, Amsterdam, G. Theod. Bom, [1856-1859]

De meest ingrijpende wijziging is het uiterlijk van de donkere dienaar. Hij wordt nu afgebeeld als een Moorse page in het kostuum dat we tegenwoordig kennen: muts met veer, plooikraag, jasje met pofmouwen en een pofbroek.[10] Waarom een Moorse page? Leek de knecht in eerdere uitgaven volgens Schenkman en/of zijn uitgever te veel op een slaaf of zag hij er niet chic genoeg uit? Ik vermoed beide, in elk geval het laatste; men introduceerde een fraai geklede Moorse page om de goedheiligman meer cachet te geven. Zestiendeeeuwse Spaanse edelen pronkten al met zulke pages en

deze mode verspreidde zich naar andere landen. Mogelijk liet Schenkman zich inspireren door zeventiende- of achttiende-eeuwse schilderijen waarop zo'n page te zien is, of was hij zo'n exotische figuur tegengekomen in de havenstad Amsterdam. Hij was goed op de hoogte van het maatschappelijke leven in zijn woonplaats, getuige zijn kritische publicaties daarover.[11]

De donkere dienaar is dan nog steeds naamloos. Wanneer Thijms 'kroesharige neger' met de naam 'Pieter me knecht' anno 1828 gebruikelijk was, dan zou Schenkman deze combinatie vermoedelijk hebben overgenomen. Het nalaten daarvan suggereert dat Schenkman dit personage niet kende of dat Thijm zich met terugwerkende kracht vergiste.

De derde editie bevat ook enkele kleine variaties in tekst en leestekens ten opzichte van de eerdere. Door een professionele tekenaar in te schakelen heeft Bom *Sint Nikolaas en zijn knecht* aantrekkelijker willen maken. Uit zijn advertenties in de jaren vijftig valt niet op te maken wanneer deze editie is verschenen. De nieuwe druk die hij in 1859 aankondigde, kan betrekking hebben op de grotendeels vernieuwde derde editie.[12] De zinsnede 'Met vreugde ontvangen' in een eerdere advertentie uit 1856 kan echter ook op de derde editie slaan.[13]

Latere edities

Sinds de derde editie vertrokken Sint en zijn gevolg per trein naar Spanje. Handgekleurde lithografie uit *Sint Nikolaas en zijn knecht*, Amsterdam, G. Theod, Bom, [4^{e} druk, ca, 1861]. Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.

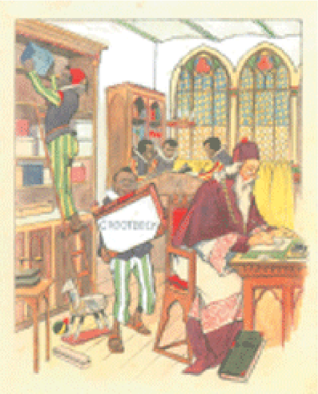
Naderhand verschenen bij Bom nog enkele edities met kleine afwijkingen qua typografie en spelling en meestal in kleurendruk. In een advertentie uit 1872 kondigde hij 'een geheel nieuwen druk' aan. Ik bezit een exemplaar van *Sint Nikolaas en zijn knecht* op groot kwartoformaat, dat gezien het grafische uiterlijk uit 1872 kan stammen. Maar in een advertentie uit 1878 heeft Bom het over 'De prachteditie van: *St. Nikolaas en zijn knecht.* Door J. Schenkman. Groot kwarto formaat met uitmuntend geteekende, keurig in kleur gedrukte platen, prijs *f* 1,25.'[14] Dat zou ook op mijn exemplaar kunnen slaan (zie het openingsbeeld van dit artikel). Niet alleen het formaat en de afbeeldingen zijn nieuw, ook het omslag is totaal anders dan dat van eerdere

edities: een strooiende Sint Nicolaas en een dreigend kijkende knecht rijden te paard door een straat vol kinderen, waarin een winkel te zien is met de volledige naam van Bom.

Evenals Sint Nicolaas reed ook de dienaar aanvankelijk te paard over de daken. De Sint had in deze fase nog steeds geen schimmel. Handgekleurde lithografie uit *Sint Nikolaas en zijn knecht*, Amsterdam, G. Theod. Bom, [4^e druk, ca. 1861]. Bijzondere Collecties van de UvA.

Kort daarna nam de Amsterdamse uitgever J. Vlieger het fonds van Bom en dus ook het boekje van Schenkman over. In 1880 verscheen het in kleurendruk (verzorgd door S. Lankhout & Co. uit Den Haag), met een opdracht aan de jeugd van Vlieger. De nieuwe uitgever deelde mee dat hij inhoud en vorm 'aan de eischen des tijds' had getoetst en de tekst in de nieuwe spelling had

doen overbrengen. Omdat de laatste advertenties van Bom dateren van 1879, moet dit de eerste editie zijn die door Vlieger werd uitgegeven.[15] Vlieger publiceerde een aantal edities van Schenkmans sinterklaasboek.



Vijf donkere dienaren helpen Sinterklaas bij het boekhouden. J. Schenkman, *Sint Nicolaas en zijn knecht*, Amsterdam, Vlieger, 1907. Bijzondere Collecties van de UvA.

De dienaar in slobberbroeken met fez. Folio-uitgave van *Sint Nicolaas en zijn knecht*, Amsterdam, Vlieger, 1907; illustraties in kleurendruk van P.J. van Geldorp. Bijzondere Collecties van de UvA.

D. Bolle uit Rotterdam was een ramsjuitgever *avant-la-lettre*, die onverkochte edities van anderen onder zijn eigen naam op de markt bracht. Hij nam *Sint Nikolaas en zijn knecht* op in zijn serie ‘Bazaar van Goedkoope Boeken’, getuige een advertentie in *Het Nieuws van den dag* van 12-11-1900. Ik heb geen exemplaar van deze editie kunnen vinden. Rond de eeuwwisseling verscheen ook een oblong-editie van Vlieger, met kleurenlitho's van de gebroeders Braakensiek. Er zijn maar acht van de zestien anekdotes opgenomen.

Veel mooier en groter is de folio-uitgave van Vlieger uit 1907 met illustraties ín kleurendruk van de bekende tekenaar en illustrator P.J. van Geldorp. Het boek bevat dezelfde onderwerpen als voorheen, maar de knecht is nu een volwassen figuur. Hij is gekleed in een lange broek, draagt een fez op zijn hoofd en loopt op blote voeten.

Achterop het boek is hij nogal angstaanjagend afgebeeld, in tegenstelling tot zijn verschijning in het boek zelf.[16] Nog meer afwijkend is het feit dat er op een van de prenten wel vijf donkere dienaren voorkomen! Op de prent 'St. Nikolaas in den boekwinkel' wordt sluikreclame bedreven: de Sint koopt het prentenboek *A is een aapje*, dat óók door Vlieger is uitgegeven.

In deze editie van 1907 wordt 'Nicolaas' op het omslag en de titelpagina met een c gespeld, maar in de overige beschrijvingen met een k. De tekst gaat terug op de vijftig jaar oudere derde editie, met inbegrip van het archaïsche 'Maar is hun een vriend' en 'weêr' met een kapje op de tweede e. De interpunctie is enigszins aangepast.

Er zijn zeker twintig edities van *Sint Nikolaas en zijn knecht* bekend, variërend in formaat, illustrator en lettertype, plus enkele kopieën van eerdere uitgaven. De jongste originele uitgave is die van 1907. Gezien de talrijke herdrukken moet het boekje zeer populair zijn geweest, vooral in de tweede helft van de negentiende eeuw. R. Koopmans van Boekeren verwijst in het jeugdboek *Strooi-avonden* (Leiden z.j.) naar de invloed van Schenkman: 'En de vindingrijke burgervader maakte van karton een mijter, en, met behulp van de gastvrouw en Suze, ook een kleed en mantel, alles volmaakt naar het model, daarvan in het boekje van Schenkman gegeven, zoodat de kinderen, die de versjes van dat boekje alle van buiten kenden, en de prentjes natuurlijk duizendmalen hadden bewonderd, niet konden twijfelen, of "ginds stond de Bisschop voor de opene deur".'[17]

Door Schenkman beïnvloede sinterklaasboeken tot 1900

Sint Nikolaas en zijn knecht heeft andere sinterklaasboeken beïnvloed, vooral wat betreft de uitbeelding van de donkere dienaar. Het prentenboekje *St. Nicolaas geschenk voor kinderen* - Utrecht, A. van Dorsten, [ca. 1853] - bestaat uit negen berijmde anekdotes met evenveel paginagrote, handmatig gekleurde prenten.[18] De opzet komt in hoge mate overeen met Schenkman, maar de knecht is blank - of is men vergeten hem zwart te maken? Bij de intocht van Sint Nicolaas heeft hij een kist op zijn schouder en draagt hij een gewone hoed, terwijl

hij even later bij de banketbakker een muts op heeft. Eigenlijk doet Sint Nicolaas alles alleen en in de tekst is geen sprake van een dienaar, laat staan een zwarte. Opmerkelijk genoeg heeft het boekje de vorm van een klomp.

Piet als Hun, ca. 1900.

Piet als Arabier, ca. 1900.

Sint en drie Pieten in: J. Stamperius, *St. Nicolaas te Zierikzee*, Zierikzee 1925.

Het iets latere *Geschenk van Sint Nikolaas* - Deventer, A. Tjaden, [1860] - bevat een berijmde inleiding en twaalf berijmde anekdotes met evenveel paginagrote, bijbehorende handmatig gekleurde prenten van de lithografische drukkerij Tresling & Co te Amsterdam. De kleurenafbeelding op het omslag toont de intocht, waarin twee (!) donkere dienaren meelopen. Een enkel verhaaltje doet denken aan *Sint Nikolaas en zijn knecht.* Er is sprake van één dienaar die is uitgedost als Moorse page en afwisselend ‘knechtje’, ‘het zwarte knechtje’, ‘moortje’ en ‘zwarte (!) moortje’ wordt genoemd.

S.J. Andriessen, *Wat Sint-Nikolaas alzoo voor kinderen brengt* - Haarlem, I. de Haan, [1871] - is een prozaboekje met zes paginagrote kleurenlitho's van de firma Emrik & Binger. Het bevat anekdotes uit Schenkmans boekje, niet als aparte versjes maar als een doorlopend verhaal over een welgesteld gezin. De dienaar is een Moorse page die als ‘knecht’ wordt aangeduid. Agatha (alias Reintje de Goeje, 1833-1893) schreef *Sint-Nicolaas in 't land*, dat rond 1880 verscheen bij P. Kluitman in Alkmaar. Het prozaboekje, met tien paginagrote kleurenlitho's en een kleurenafbeelding van de intocht op het omslag, bevat anekdotes uit *Sint Nikolaas en zijn knecht.* De dienaar is een Moorse page en wordt omschreven als ‘de zwarte knecht’ en kortweg ‘de zwarte’.

Het prentenboekje van J.M.E. Dercksen, De *St. Nicolaas-avond* - Leiden, D. Noothoven van Goor, [1890] - bestaat uit twaalf berijmde anekdotes met bijbehorende kleurenprenten. Bijzonder is dat het begint in Spanje, maar voor het overige lijkt het veel op *Sint Nikolaas en zijn knecht.* De dienaar draagt geen naam en wordt opgevoerd als ‘knecht’, ‘dienaar’ en ‘zwartje’. In het laatste rijmpje laadt hij zeven zware zakken op de boot, zo zwaar als lood: ‘Och netelig zwartje, gestrenge knecht. / Is 't waar, wat mij Steven, de diender, zegt? / Voer jij, ver over zee, / Daarin veel kindren meê?’

Sint Nikolaas - Amsterdam, J. Vlieger, [ca. 1890] - is een prozaboekje met acht kleurenlitho's van een halve pagina. Op de voorkant van het omslag staat een paginagrote kleurenafbeelding van de intocht, achterop eentje van de ochtend van de zesde december. Het heeft inhoudelijke overeenkomsten met Schenkmans boekje, maar niet alle anekdotes worden weergegeven. Eén afbeelding toont de donkere dienaar die inkopen doet bij een roedenmaker; hij wordt voorgesteld als een Moorse page en omschreven als de ‘zwarte en trouwe knecht Domingo’.

H.J. Tiemersma liet zich eveneens inspireren door Schenkman. Zijn *Sint Nikolaas*-Groningen, B. Jacobs, [ca. 1900] - bevat vier berijmde anekdotes en tien kleurenlitho's. Enkele dichtregels uit *Sint Nikolaas en zijn knecht* werden vrijwel letterlijk overgenomen en de Moorse page wordt hier ‘een pikzwarte man’, ‘zijn knecht’ en ‘Piet’ genoemd.

Na 1900

Rond de eeuwwisseling werden sinterklaasverhalen avontuurlijker, met als gevolg dat ze veelal afweken van Schenkman. Er duiken donkere dienaren op die eruitzien als Indiër, Arabier, Hun of Mexicaan. Op de schaarse krantenfoto's van intochten dragen ze geen herkenbaar pagekostuum en ook op de foto's in *St. Nicolaas te Zierikzee* (Zierikzee 1925) van J. Stamperius zien ze er anders uit. Na circa 1925 wordt de dienaar min of meer uniform afgebeeld en uitgebeeld en gaat hij zich vrijer gedragen. Ook wordt hij sindsdien vrijwel altijd ‘Zwarte Piet’ genoemd.

Sint Nicolaas en zijn knecht van C. Broers-de Jonge - BJG (= uitgeverij B. Jacobs, Groningen), [ca. 1910] - verwijst alleen al door de titel naar het boekje van Schenkman en heeft daarmee ook inhoudelijke overeenkomsten. De knecht heet 'Puck(ie)', draagt een fez en zit evenals Sint Nicolaas te paard. Een mooi voorbeeld van een afwijkend sinterklaasboek is *Mee in den zak* - Amsterdam, Gebr. Koster, [1915] - geschreven door 'Oom Abraham' en geïllustreerd met ongekleurde tekeningen van Daan Hoeksema. Hoofdpersonen zijn de stoute kinderen Grietje en Pietje, die door Zwarte Piet in een zak worden gestopt en met lotgenoten naar Spanje worden verscheept. Twee dieven stelen de zak met Grietje en Pietje, die na allerlei avonturen alsnog in het paleis van Sint Nicolaas belanden. Daar hoeven ze niet zoals de andere stoute kinderen hard te werken, omdat ze al genoeg zijn gestraft. Ze keren een jaar later met de Sint terug naar Nederland, in een open vliegtuig dat wordt bestuurd door Zwarte Piet.

Mee in den Zak is een kentering in de sinterklaasverhalen, omdat Zwarte Piet een veel grotere rol speelt dan Sint Nicolaas. Hij heeft een sikje, draagt een sombrero, een hoge boord met das, een gebloemde pofbroek en zwarte laarzen. Hij rookt, is nota bene getrouwd en heeft zes kinderen! *Mee in den Zak* is een beeldverhaal, ook wel strip genoemd. Het is een van de eerste Nederlandse strips en het oudste voorbeeld van een Sint Nicolaas-strip in boekvorm. Er zijn zeven drukken bekend, de laatste van 1949. Bijna dertig jaar later werd het verhaal in zijn geheel opgenomen in het *Groot Sinterklaasboek* (Utrecht/Antwerpen 1977).

Conclusie

Sint Nikolaas en zijn knecht is uniek omdat het nieuwe elementen van het sinterklaasfeest bevat. Dat geldt vooral voor de verschijning van een donkere dienaar, die vanaf de derde editie als een Moorse page wordt afgebeeld. Het boekje heeft een aantal - vooral negentiende-eeuwse - sinterklaasboeken beïnvloed, wat betreft de indeling en de uitbeelding van de dienaar. Na 1900 verschenen in diverse sinterklaasboeken helpers die er heel anders uitzien dan een Moorse page en die verschillende namen dragen. Ze doen hetzelfde werk als de dienaar in Schenkmans boekje, maar treden veel meer op de voorgrond. Vanaf circa 1925 wordt de donkere dienaar vrijwel uniform afgebeeld als een Moorse page en meestal 'Zwarte Piet' genoemd.

Het aantal edities, herdrukken en navolgingen geeft aan dat *Sint Nikolaas en zijn knecht* een zeer populair boekje is geweest. Dankzij de folio-uitgave van Vlieger uit 1907 met illustraties van Van Geldorp is het nog steeds bekend bij vele ouderen. Schenkman heeft bepaalde aspecten van het huidige sinterklaasfeest vastgelegd en onbedoeld de discussie over Zwarte Piet ontketend, die de laatste jaren in alle hevigheid is losgebarsten. Hij bedoelde niets negatiefs met die donkere dienaar en bespotte in een van zijn teksten zelfs lieden die negerpages in dienst hadden.[19] Hij was lid van de Maatschappij van 't Nut van het Algemeen, die streefde naar afschaffing van de slavernij. Schenkman en zijn tijdgenoten konden niet vermoeden dat de donkere dienaar ruim 150 jaar later zoveel opschudding zou veroorzaken, tot in de gelederen van de Verenigde Naties...

Vrijgevochten Piet. Omslag van 'Oom Abraham', *Mee in den zak*, Amsterdam, Gebr. Koster, [1915]. Illustraties van Daan Hoeksema.

Eindnoten:

1 Zie voor een uitgebreide beschrijving: Frits Booy, *Op zoek naar Zwarte Piet*, tweede druk, Eindhoven 2008 (nog verkrijgbaar via fjbooy@zonnet.nl).
2 Artikel van John Helsloot in de *Digitale Nieuwsbrief* van het Meertens Instituut te Amsterdam, november 1011.
3 Louis Janssen, *Sint Nicolaas, de duivel en de doden*, Baarn 1993, p. 36.
4 Janssen (o.c. noot 3), p. 35-37 en P.A. de Génestet. *De Sint-Nikolaasavond. Een Amsterdamsche vertelling.* Deze tekst is in 1849 ontstaan en deels gepubliceerd in *Eerste gedichten*, Amsterdam. Gebroeders Kraay, 1852. In 1860 verscheen hij in zijn geheel in de tweede druk van *Eerste gedichten* bij dezelfde uitgever.
5 In de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* van 28 november 1850 en in het *Algemeen Handelsblad* van 2 december 1850. Geen advertenties gevonden vóór 1850.
6 Voorbeelden van oudere sinterklaasteksten zijn [J.F. Martinet en A. van den Berg], 'De Historie van Sint Nikolaas', in: *Geschenk voor de Jeugd* (tweede deel, tweede stukje). Amsterdam, J. Allart, 1784, p. 178-197; *De vriend der jeugd*, Amsterdam. Joannes Roelof Postel, 1803. p. 1-12; Mr. E.J.B. Schonck, *St. Nikolaas geschenk aan de jeugd*, Amsterdam, W. Brave. [1814], G. Rijkens, *De beminnelijke Gerrit, of het derde boekje voor de lieve kleinen*, vijfde druk, Groningen, J. Oomkens, 1840. p. 70-80, en C. van Schaick, *Sint Nikolaas-vertellingen voor de jeugd*, Schiedam, H.A.M. Roelants, [1849].
7 Deze uitgave is integraal in kleur opgenomen in Henk van Benthem, *Sint-Nicolaas-liederen*, Leidschendam 2009.
8 'De Sint-Nikolaasavond', in: *Eerste gedichten*, Amsterdam, Gebroeders Kraay, 1852 en 1860.
9 Jacobus Sceperus. *Geschenk, op geseijde* [zogenaamde] *St. Nicolaes Avont.* Gouda, W. van der Hoeve, 1658.
10 De derde editie is in zwart-wit integraal opgenomen in Henk van Benthem. *Sint-Nicolaasliederen.* Amersfoort/Leuven 1991.
11 In zijn satire *Sint Nikolaas schenkt ieder wat* (Amsterdam 1850) verwijst Schenkman naar prinses Marianne, een dochter van koning Willem I, die een 'Turkje' gekocht had.
12 Advertentie in het *Algemeen Handelsblad*, 22-11-1859.
13 Advertentie in het '*Algemeen Handelsblad*, 1-12-1856.
14 Advertentie in het *Nieuws van den Dagl Kleine Courant*, 4-12-1878.
15 Advertentie in het *Algemeen Handelsblad*, 29-11-1879.
16 Deze folio-uitgave is rond 1950 en nog eens in 1981 (aangevuld met zeventien sinterklaasliedjes) herdrukt bij uitgeverij Cantecleer in De Bilt.
17 R. Koopmans van Boekeren, *Strooi-avonden. Novellen voor jonge lieden*, Leiden, A.W. Sijthoff, [1867]. p. 3-4.
18 De jaren van uitgave van dit boekje en van de volgende sinterklaasboeken zijn te vinden in *Brinkman's cumulatieve catalogus van boeken*, Leiden, A.W. Sijthoff, 1937.
19 J. Schenkman, *Sint Nikolaas schenkt ieder wat*. Amsterdam 1850.

Column
Sint, Piet, racisme en slavernij: houd de boel uit elkaar!
Marleen de Vries

Het is droevig dat Nederlanders de geschiedenis van hun eigen iconen niet kennen, vooral nu in het jaarlijkse Pietendebat de geschiedenis een hoofdrol speelt en de gekste theorieën de ronde doen. Een pleidooi voor het scheiden van diverse geschiedenissen om het debat over Zwarte Piet en racisme fris, fruitig en vooral waarachtig te houden.

In *Trouw* van 14 november 2015 beweert hoogleraar Caribische geschiedenis Alex van Stipriaan dat rituelen waarbij mensen zich met roet insmeren al duizenden jaren voorkomen: 'Maar nooit was het een Afrikaans uitziende man met kroeshaar, dikke lippen en brede neus. Dat gebeurde alleen in Nederland, vanaf 1850.' Sinds een paar jaar circuleert hardnekkig de idee dat Nederlanders het patent hebben op het uiterlijk van Zwarte Piet en dat het gaat om een racistische karikatuur van een Afrikaan of een slaaf die in de negentiende eeuw ontstond.

Al even duurzaam is de veel gehoorde hypothese dat er een directe relatie moet zijn tussen de afschaffing van de slavernij in 1863 en de opkomst van de zwarte knecht van Sinterklaas in dezelfde tijd. Toeval bestaat niet. Onderwijzer Jan Schenkman zou in zijn toonaangevende sinterklaasboekje een slaaf hebben afgebeeld, om alsnog de superioriteit van Sint en daarmee van de Nederlander duidelijk te maken. Waarom Schenkman dat zou willen wordt door geen van de voorstandersvan deze hypothese duidelijk gemaakt. Ook blijft onverklaard waarom hij ten strijde trok tegen het abolitionisme met een kinderboekje. Was dat in de negentiende eeuw het geëigende middel om politiek Den Haag te beïnvloeden?

Karel V als Sinterklaas. Uitgever Barent Koene gaf rond 1800 een nieuwe bestemming aan een gehavend zestiende-eeuws houtblok met een portret van de keizer. Rijksmuseum Amsterdam.

Zwarte Klazen

Personen die niet worden gehinderd door een te veel aan historische kennis scheren Zwarte Piet moeiteloos over één kam met slavernij en racisme. Alsof zwart per definitie staat voor slaaf. Alsof 'black is beautiful' niet bestaat. Alsof er geen andere opties zijn. Maar wat als folklore, slavernij en racisme drie verschillende zaken blijken te zijn? Wie wil weten waarom Piet destijds werd geïntroduceerd moet in

ieder geval zijn huidige referentiekader loslaten. Probeer je voor te stellen dat je Schenkman of een tijdgenoot van hem bent en probeer met de kennis van toen de zaken te bekijken.

Die negentiende-eeuwer was niet, zoals wij, geobsedeerd door Piet, maar door Sint. Opeens liep er een bisschop door de straten. Een bisschop! In een protestants land! Dat was compleet nieuw. Niet helemaal natuurlijk. Vóór de Reformatie was Sint ook een bisschop, maar erna, tussen 1550 en 1800, kon hij in het gereformeerde Nederland alleen overleven door zich voor te doen als een vage oude man met baard die door schoorstenen kroop en presentjes achterliet voor kinderen. Op achttiende-eeuwse plaatjes wordt hij afgebeeld als een bebaarde grijsaard of - in hergebruikte oude houtsneden - als een ridder, in ieder geval als een figuur zonder katholieke parafernalia. Een veel gehoorde klacht in die periode is dat niemand meer wist wie Sinterklaas nu echt was.

Vaders die zich als Sint vermomden deden dat niet door een mijter op te zetten en een staf mee te nemen, maar door hun gezicht zwart te maken, zich in vodden te hullen en met een ketting te rammelen. Die niet-katholieke traditie van zwarte Klazen bestaat nog altijd op enkele Waddeneilanden en op afgelegen plaatsen in de omringende landen, zoals de documentaire *Wild geraas* van Arnold-Jan Scheer laat zien. Dus toen de Sint, na eeuwen van afwezigheid, rond 1800 als bisschop een *comeback* maakte in de Nederlandse samenleving, was dat bepaald spectaculair. En nieuw! Vandaar dat Schenkman in elk gedichtje in zijn kinderboekje de Sint ostentatief aanduidt als ‘bisschop’.

Katholieke inhaalslag

Waarom kon die katholieke gedaante van een bisschop opeens weer door de beugel? Dat had te maken met de politieke vernieuwingen die zich rond 1800 in Nederland voltrokken. Onder invloed van de Franse en Bataafse Revoluties werden vrijheid, gelijkheid en broederschap wettelijk doorgevoerd. In de eerste Nederlandse grondwet van 1798 stond het zwart op wit: protestanten, katholieken en joden kregen voortaan dezelfde rechten. Dat was ongekend liberaal en vernieuwend.

Voor de katholieken betekende het dat ze weer zichtbaar mochten zijn. Opgelucht kropen ze uit hun schuilkerken en herstelden hun heiligen in ere. Sinterklaas profiteerde

meer dan enige andere heilige van de mogelijkheid zich publiekelijk te vertonen, omdat het sinterklaasfeest, dat al die eeuwen had weten te overleven, een goed nationaal bindmiddel bleek. Daar was grote behoefte aan in het versnipperde Nederland. Het gevolg was dat Sint, die voorheen alleen maar 's avonds en 's nachts op de deur bonkte, voortaan ook overdag in het land mocht rondlopen! We danken de huidige intochten dus niet aan een of andere vorm van racistisch exhibitionisme, maar aan de katholieke emancipatie na 1800. Ondanks het verbod op processies uit 1848 (pas herzien in 1983) groeide de Sinterklaasintocht in de loop der decennia uit tot een seculiere variant van een processie.

Historiezucht

Het herstel van Sints bisschoppelijke gedaante had ook te maken met de ‘historiezucht’, die door Marita Mathijsen zo treffend wordt beschreven in haar gelijknamige boek. Veel evenementen werden in de eerste helft van de negentiende eeuw van een historische, veelal middeleeuwse achtergrond voorzien, met de bedoeling een nieuw nationaal bewustzijn te creëren. In dit kader passen andere elementen die deel zijn gaan uitmaken van de sinterklaasviering moderne stijl - zie het artikel van Frits Booy in dit nummer. Historici noemen dat een ‘invented tradition’. Nieuw was met name het katholieke kader waarbinnen Sint voortaan zijn activiteiten ontplooide.

Dat hij vanouds uit Spanje kwam was niet toevallig. Spanje was een katholiek land bij uitstek en bovendien het rijk waarvan Nederland vóór de Reformatie deel uitmaakte en waarvan het zich tijdens de Opstand vrijvocht. Om de Spaanse herkomst te benadrukken kreeg de goedheiligman een Moorse compagnon en kwam hij aan per stoomboot, rond 1850 hét middel om verre reizen te maken.

Sinterklaasavond, ets van Simon Andreas Krausz, ca. 1800. Sint Nicolaas is geen bisschop, maar een vage grijsaard met baard. Zijn verschijning doet denken aan de Duitse volksfiguren Pelzmärtel en Knecht Ruprecht. Rijksmuseum Amsterdam.

Gaper van een apotheek in Haarlem, anno 1849. Foto Mariëlle Beemer.

Waarom een Moor, ofwel een Noord-Afrikaanse moslim? Omdat die toentertijd net zo symbolisch was voor het middeleeuwse Spanje als het stierengevecht voor het tegenwoordige. We mogen veronderstellen dat Jan Schenkman zijn klassieken kende, zoals *Le Cid* van Corneille. Meeliftend op de romantische revival van de Middeleeuwen kreeg juist de Spaanse ridder El Cid, die eind elfde eeuw Valencia heroverde op de Moren, volop aandacht. Willem de Clercq hield in 1823 een redevoering over 'De Cid, voorgesteld als het Ideaal van den held der Middeleeuwen'; El Cid werd in *De Vaderlandsche Letter-oefeningen* van 1843 bejubeld in een 'Verhandeling, over den riddergeest in de middeleeuwen'; en in 1845 verscheen *De Cid*, de zoveelste Nederlandse editie van Corneilies toneelstuk.

rechts
Stadswapen met Moor van het Beierse Coburg.

Als tegenhanger van de Cid is ook de Moor een stereotype van het geromantiseerde middeleeuwse Spanje. Verbasterd tot Zwarte Piet werd hij een personage in de Nederlandse volkscultuur. Mogelijk kreeg zijn populariteit een zetje mee van de toenemende fascinatie voor de Arabische wereld, die Edward Saïd omschreef als oriëntalisme. Bovendien wist iedereen in de negentiende eeuw hoe een Moor of mohammedaan eruit zag dankzij de 'gapers' die bij apotheken hingen en dankzij schilderijen en prenten van Moren die sinds de dertiende eeuw circu-

leerden. Daarop staan ze afgebeeld als 'onze' Piet, dus met kroeshaar, volle lippen en gouden oorringen. In niet-koloniale landen als Duitsland en Zwitserland, waar Moren nog altijd voorkomen in stads- en gemeentewapens, zien ze er trouwens precies zo uit. Sommigen schopten het tot held, zoals de heilige Mauritius, schutspatroon van de keizers van het Heilige Roomse Rijk.

Zou Piet een slaaf zijn geweest, dan zou hij heel anders in het boekje van Schenkman terecht zijn gekomen, namelijk naakt of met een piepklein lendendoekje. Zo althans werden slaven steevast afgebeeld in negentiende-eeuwse bronnen. Terecht merken Eugenie Boer en John Helsloot in *Het Sinterklaasboek* (2009) op, dat de kleren die de knecht draagt in de eerste druk van *Sint Nikolaas en zijn knecht* 'doen denken aan de dracht van Noord-Afrikanen'.

Jan Schenkman was zeker niet de uitvinder van de bisschop, de intocht en ook niet van de zwarte knecht. Hij documenteerde slechts een veranderende traditie. De schrijver Joseph Alberdingk Thijm, die uit een zeer katholiek milieu kwam, zag als achtjarige jongen op 5 december 1828 'een kroesharige neger' opduiken naast Sinterklaas, ten huize van een welgestelde Italiaanse koopman in Amsterdam. Vermoedelijk hebben we Zwarte Piet te danken aan dergelijke Italiaanse kooplieden, die daarmee een Italiaanse traditie in Nederland introduceerden. Net als Spanje had Italië eeuwenlang nauwe banden met Moorse handelaars en veroveraars. In Noord-Italië wordt Sint Nicolaas nog steeds vergezeld door knecht Ruprecht en enkele Moren.

Als Schenkman al naar een debat verwees - wat zeer de vraag is; kinderboek! - dan komt eerder de felle discussie over het herstel van de bisdommen in 1853 in aanmerking dan die over afschaffing van de slavernij, die door een kleine elite werd gevoerd. Het is inderdaad pijnlijk om te zien dat ook toen al de meeste Nederlanders geen idee hadden van wat er zich afspeelde in Oost- en West-Indië. Precies om die reden publiceerde een verontwaardigde Multatuli in 1860 zijn *Max Havelaar.*

Religieus in plaats van racistisch

Sinterklaasexpert Frits Booy stelt op 14 november 2015 in de *Volkskrant* dat Zwarte Piet niet voortkomt uit racisme. Ik ben dat met hem eens. Sint en Piet, de bisschop en de Moor, zijn producten van de vroeg-negentiende-eeuwse samenleving, waarin historische belangstelling gepaard ging met groeiend nationaal bewustzijn en waarin nieuwe tradities en herdenkingen werden uitgevonden. Piet is overduidelijk niet als slaaf toegevoegd aan Sint, maar als een al dan niet tot het katholicisme bekeerde Moorse Spanjaard - een vette knipoog naar de religiegeschiedenis van Europa. Erg veel verbeeldingskracht is er overigens niet nodig om te zien dat Sint uit een katholieke omgeving komt - *what you see is what you get* geldt hier wel heel letterlijk. Dat we de Moor niet meer herkennen als Afrikaanse moslim en historisch icoon zegt meer over ons dan over Schenkman en zijn tijdgenoten.

Matthias Grünewald, St. Erasmus en St. Mauritius, ca. 1520-1524. Alte Pinakothek, München.

Slaven in Suriname: een geheel andere beeldtraditie dan de Moor. Handgekleurde lithografie uit *P.J. Benoit, Voyage à Surinam*, Brussel 1839. Particuliere collectie, Gent.

Voor de gemiddelde Nederlander blijkt de geschiedenis trouwens weinig relevant. Die heeft het feest decennia geleden al ontzuild, want als het bij de goedheiligman ergens niet om draait dan zijn dat kleur, ras, geloof, afkomst, inkomen of sekse. Het enige wat voor Sint telt is goed of stout gedrag. Wie het fictieve koppel Sint en Piet toch met

een beroep op de geschiedenis wil onthoofden, doet er goed aan de echte geschiedenis op te delven en het hedendaagse of buitenlandse referentiekader uitte schakelen. Ook kan het geen kwaad diverse geschiedenissen uit elkaar te houden. De geschiedenis van de slavernij, om maar wat te noemen, is een andere tak van wetenschap dan de geschiedenis van folklore, of de geschiedenis van het vroege nationalisme in de negentiende eeuw. Kortom, om de waarheid op tafel te krijgen en kwesties als racisme en maatschappelijke ongelijkheid daadwerkelijk bespreekbaar te maken en op te lossen: niet alles op één hoop gooien, niet de feiten verdraaien, niet de geschiedenis vervalsen. Gewoon met de billen bloot. Klopt het dat Nederlanders niets weten over het slavernijverleden? Ja. Wordt er in Nederland gediscrimineerd? Ja. Is Piet zwart omdat hij door de schoorsteen komt? Nee. Is Piet een slaaf? Nee. Amen.

Jan Jansz Mostaert, portret van een Moor, ca. 1525-1530. Mogelijk 'Christophe le More', een zwarte lijfwacht van Karel V. Rijksmuseum Amsterdam.

Peter Paul Rubens (1577-1640), vier studies van het hoofd van een Moor. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussel.

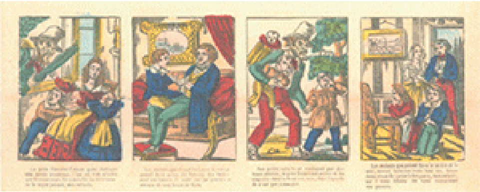
Een mogelijke inspiratiebron van Schenkman: Othello. Detail van de volksprent *Othello of de Moor van Venettë*, Den Bosch, Lutkie & Cranenburg nr. 58, [1848-1881]. Rijksmuseum Amsterdam.

Sint Nicolaas, de Kerstman en hun begeleiders
Nico Boerma

Sint Nicolaas in *Tante Keetje's Prentenboek*, Zwolle [1854]. De afgebeelde figuur komt geheel overeen met Knecht Ruprecht in *Pocci's luttiges Bilderbuch*, München 1852. Collectie Frits Booy.

In tal van landen in West Europa komen schenkerfiguren voor en het aantal van hun begeleiders is groot. Omdat afbeeldingen van deze schenkers en hun metgezellen geen grenzen kennen, komen zij ook voor in landen waar zij eerder onbekend waren. De afbeelding op een volksprent kan in zo'n geval nauwkeurig worden overgenomen, maar geldt dit ook voor de bijbehorende tekst? Dit artikel onderzoekt de migratie van beeldmateriaal van het ene land naar het andere. Uitgangspunt is de situatie in Nederland en België.[1]

'Der Knecht Rupert' als schenkerfiguur; Münchener Bilderbogen nr. 29. München, Braun & Schneider, 1850, Dezelfde afbeelding verscheen een jaar eerder bij dezelfde uitgever als de 'Pelzmärtel'. Tenzij anders aangegeven zijn de illustraties bij dit artikel afkomstig uit de Collectie Boerma, opgenomen in de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.



rechterpagina
Père Fouettard als kinderschrik. Detail van Le Père *Fouettard* met twaalf houtsneden, Metz, Fabrique d'images de Gangel nr. 222, [ca. 1850].

Croquemitaine en zijn vrouw als kinderschrikken, Detail van de *Wonderbare historie van mijnheer en madame Croquemitaine*, Turnhout, F.A. Beersmans nr. 16. [1866-1902]. Rijksmuseum Amsterdam.

Nederland en België

Vanouds is Sint Nicolaas de schenkerfiguur bij uitstek in Nederland. Verwoede pogingen van de calvinistische overheid in de zeventiende en achttiende eeuw om zijn verering de kop in te drukken zijn mislukt. Omstreeks 1800 krijgt hij op een prent van de Erven van de weduwe van Egmont (nr. 88) een blanke knecht als

begeleider. Deze prent heeft weinig succes, want hij is door geen enkele andere uitgever gekopieerd. In 1850 verschijnt voor het eerst een zwarte knecht, namelijk in Jan Schenkmans *Sint Nikolaas en zijn knecht* - zie het artikel van Frits Booy in dit nummer.

Dat betekent niet dat er op dit punt tussen 1800 en 1850 niets is gebeurd. Zo werd het zogenaamde klaaslopen teruggedrongen - de verklede, met kettingen rammelende jongemannen die maskers droegen of zwartgemaakte gezichten hadden werden door de burgerij onbeschaafd gevonden.[2] Daar staat tegenover dat de aanzet tot het optreden van een zwarte knecht al in 1828 werd gedaan. In dat jaar is bij een Sinterklaas bezoek aan een familie in Amsterdam voor het eerst sprake van een begeleidende figuur 'Pieter-me-Knecht, een kroesharige neger'.

Bovendien wordt in verschillende kinderboeken tussen 1830 en 1850 in positieve zin gesproken over 'Moren' of 'Zwarte Mannen'. Jan Schenkmans zwarte knecht kwam met andere woorden niet uit de lucht vallen, maar zijn introductie zette de toon voor vele sinterklaasboeken die sindsdien verschenen. Ook Schenkmans vernieuwing van de Sint Nicolaastraditie kwam voort uit een beschavend elan. De zwarte knecht heeft bij hem een dienende rol, zijn optreden als bestraffer van kinderen komt pas later. Het eerste kinderboek waarin de knecht de naam 'Zwarte Piet' draagt is het *Prentenboek met levende beelden* (Deventer 1868).[3] In België zijn eveneens Sint Nicolaas en Zwarte Piet dominant. De Belgische kinderprenten over dit onderwerp staan onder Nederlandse en Franse invloed.

Frankrijk

In Frankrijk vinden wij meestal Sint Nicolaas als schenkerfiguur met als begeleider Père Fouettard. De laatste is een wildeman met een verwarde, groezelige bos haar en een zweep of roede (= fouet) in zijn hand. Zijn gezicht kan blank of zwart zijn. Zonder Sint Nicolaas treedt hij op als een boeman die stoute kinderen straft en in een mand op zijn rug meeneemt (Pellerin nrs. 391 en 514; ook Gangel nr. 222). Zijn uiterlijk en rol komen in het laatste geval grotendeels overeen met Croquemitaine of Baas Kinderschrik, die op prenten van Brepols (nr. 125), Glenisson (nr. 29) en Beersmans (nr. 16) voorkomt.

Duitsland

Minder overzichtelijk is de situatie in Duitsland. Anders dan in Nederland is in de protestantse gebieden van Duitsland het terugdringen van Sint Nicolaas op de lange duur succesvol geweest. Christus is volgens de protestantse leer de ware schenker. In katholieke gebieden in Oostenrijk en Zuid Duitsland wordt in de eerste helft van de negentiende eeuw het Christkindl(ein) dominant als schenkerfiguur.[4] Het wordt afgebeeld als een jong

kind of een engel, ook wel als een jonge vrouw met een kaarsenkroon. Sint Nicolaas treedt vaak op als zijn begeleider, ten koste van statusverlies.

Omstreeks 1800 verandert in Duitsland het kerstfeest in een familiefeest waarop men elkaar geschenken geeft. Tegelijk met dit aangepaste kerstfeest doet de Kerstman (Weihnachtsmann) zijn intrede. Het nieuwe aan deze Kerstman is dat hij niet vanuit een religie gevormd is, maar optreedt als een noodzakelijk personage bij een familiefeest. In Nederland zijn wij gewoon Sint Nicolaas en de Kerstman als twee volstrekt gescheiden figuren te zien, waarbij de Kerstman het etiket *imported from the USA* draagt. In Duitsland is dit geheel anders.

Martina Eberspächer, schrijfster van een gezaghebbende studie over de Weihnachtsmann, ziet hem als een verzamelbegrip. De oudere figuren 'Nikolaus', 'Knecht Ruprecht' en 'Pelzmärtel' zijn in hem opgegaan.[5] Dankzij die samenvoeging is ook de verering van (Sankt) Nikolaus met de bijbehorende activiteiten grotendeels verhuisd naar Kerstmis.[6] Dit versmeltingsproces van schenkerfiguren werd vergemakkelijkt door de grote vrijheid die schrijvers en kunstenaars tijdens de Romantiek genoten. Negentiende-eeuwse schrijvers konden in kinderboeken en tijdschriften nieuwe mythen scheppen vanuit hun eigen fantasie. Kunstenaars konden de iconografische leegte rond deze figuren naar eigen inspiratie invullen voor prentenboeken, kinderprenten en geïllustreerde tijdschriften.

Sankt Nikolaus als de Pelzmärtel, zeulend met een kind in een zak. Tekening van Alexander Strahüber uit 1849 bij een kinderliedje van Georg Scherer.

De ontwikkeling van Knecht Ruprecht vormt een perfecte illustratie van dit versmeltingsproces. Hij is een verzachte vorm van de Ruprecht die oorspronkelijk een duivelsgedaante was. G.P. Dambmann karakteriseert in *Der Weihnachtsmann und sein Knecht Ruprecht* uit 1803 de Kerstman als een Turk en Ruprecht als zijn slaaf, 'ein schwarzgebranter Neger'.[7] Deze beschrijving van Ruprecht is echter niet bepalend geworden voor de beeldtraditie. Kunstenaars uit München, werkend in de

traditie van de Duitse Romantiek, tekenden omstreeks 1850 Knecht Ruprecht als een kobold of kabouter, soms meer als een wildeman gehuld in een dierenvel of een landloper.[8]

Een ander voorbeeld van deze versmelting geeft Alexander Strahüber. Hij tekende een landloper met een knoestige stok en een zak met een kind over zijn schouder, als illustratie bij het kinderlied ‘Sankt Nikolaus’ van Georg Scherer uit 1849. In het lied wordt de figuur uit de titel echter Pelzmärtel Nikolaus, de Märtel en Pelzmärtel genoemd, terwijl het Christkindlein wordt opgevoerd als de echte schenker.[9] Sankt Nikolaus, vaak kortweg Nikolaus of Niklas genoemd, verliest in zulke gevallen meestal zijn mijter en staf en draagt een bruine mantel met capuchon of puntmuts. Voor hedendaagse Nederlanders komt zijn beeld grotendeels overeen met de Kerstman. Zijn status is gedaald, ook in katholieke gebieden, doordat hij en zijn begeleider, wie die ook moge zijn, naar elkaar toegroeien in uiterlijk.

Export van beeldmateriaal

Duitse invloed in Nederland: Sint Nicolaas bij een kerstboompje. Uitsnede van de maand december uit *De twaalf maanden des jaars*, [z.pl. z.n., eerste helft 19de eeuw].

Illustratie bij het verhaal 'Sint-Nicolaasavond' van J.J.A. Goeverneur in de bundel *Proza en Poëzie*, Leiden 1879. De knecht van Sinterklaas wordt een 'zwarte gedaante' genoemd, hoewel hij duidelijk blank is. De figuur is geënt op Knecht Ruprecht, maar het Duitse voorbeeld is onbekend.

Beelden kennen geen grenzen, ze worden geregeld geëxporteerd. Wanneer het beeld op een volksprent vreemd is aan de traditie van het gastland, wordt de begeleidende tekst vaak aangepast om te zorgen dat het

beeld begrepen wordt. Eerst een voorbeeld van export uit Frankrijk naar Nederland. Zoals gezegd treedt Père Fouettard in Frankrijk vaak op als begeleider van Sint Nicolaas. Een merkwaardige en weinig voorkomende variant is Saint Fouettard als begeleider. Wij vinden deze figuur op enige prenten van de firma's Olivier-Pinot (nr. 509) en Pinot & Sagaire (nr. 483), beide in Épinal. Hij wordt daar opgevoerd als een magere, in het zwart geklede blanke man met een lange puntige neus, waaraan steeds een druppel hangt. Deze prenten werden met Nederlandse tekst uitgegeven als *Prentjesdruk* van Épinal (nr. 1), of als *Nieuwe Hollandsche Kinderprenten* met adres J.H. van Wees te Utrecht.

Pelzmärtel. Illustratie van Franz von Pocci in *Der Osterhas*, Nördlingen 1850. Collectie Frits Booy.

Sankt Niklas in Lothar Meggendorfers *Schau mich ant*, Eßlingen 1888. Voor Franse kinderen onherkenbaar als Saint Nicolas in de Franse vertaling *Regardez moil*, Parijs z.j.

Saint Fouettard, evenals Père Fouettard, is onbekend in het Nederlandse taalgebied, wat leidt tot twee aanpassingen aan de Nederlandse situatie. Ondanks zijn blanke gelaatskleur wordt hij in de tekst van de prenten omschreven als de zwarte knecht van Sint Nicolaas. Diens paard weigert volgens de tekst het hooi van een stoute jongen, terwijl in overeenstemming met de Franse traditie op het prentje duidelijk een ezel is afgebeeld.

Een tweede voorbeeld van aanpassing zien wij in Lothar Meggendorfers *Schau mich an! Ein Ziehbilderbuch* uit 1888, dat in de Franse vertaling de titel *Regardez moi!* kreeg. In het prentenboek staat een afbeelding van een jongen en een meisje die angstig in een hoek wegkruipen, wanneer Saint Nicolas de kamer binnenkomt. Meggendorfers Sankt Niklas draagt een bruin gewaad en een puntmuts, geheel volgens de Duitse traditie van dat moment. Voor Franse kinderen is deze figuur echter niet herkenbaar als Saint Nicolas. In de Franse tekst zijn de twee kinderen bang dat de kinderschrik Croquemitaine eraan komt, maar tot hun opluchting verschijnt Père

Étrennes in de deuropening. Deze speelt een rol als schenker bij de viering van Nieuwjaar en is in deze gedaante kennelijk meer aanvaardbaar dan Saint Nicolas.

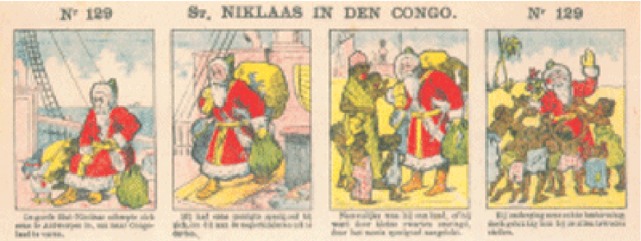
Vanuit Duitsland steken Knecht Ruprecht en de Pelzmärtel de Nederlandse grens over. In 1859 publiceerde L. van den Broek bij P.J. Trap in Leiden een ‘Struwelpetriade’, getiteld *Stoute Jongens en Meisjes. Een prentenboek voor zoete kinderen.* De kinderschrik die daarin wordt afgebeeld is een kopie in spiegelbeeld van de Pelzmärtel die Franz von Pocci tekende voor *Der Osterhas. Ein Festgabe für Kinder in Bildern* uit 1850; in Van den Broeks boekje een naamloze kinderschrik, want de Pelzmärtel is in Nederland onbekend.[10]

Père Fouettard als Sint Nicolaas. Detail van *Sint Nicolaas*, ‘Nouvelle imagerie d'Epinal’ van de firma Olivier-Pinot nr. 509, [tweede helft 19De eeuw].

***linkerpagina Knecht Ruprecht* in Komerun,** Münchener Bilderbogen nr. 1039, 1891/92.

Dezelfde Franz von Pocci tekende een Ruprecht in *Pocci's lustiges Bilderbuch* uit 1852 bij een gedicht met de titel ‘Knecht Ruprecht’ en met de beginregels ‘Sanct Nicolaus und sein Knecht / Sie kommen oft gerade recht’. De Nederlandse vertaling van het boekje, getiteld *Tante Keetje's Prentenboek*, toont de afbeelding van Knecht Ruprecht, maar geeft hem de naam ‘Sint Nicolaas’ (zie het openingsbeeld van dit artikel). De beginregels van het gedicht luiden in de Nederlandse bewerking ‘Sint Nicolaas in zijn bonte jas / Komt soms uit Spanje regt van pas’.

In het hoofdstuk ‘Sint-Nicolaasavond’ van *Proza en Poëzie* (Leiden 1879) van J.J.A. Goeverneur komt een knecht van Sint-Nicolaas voor, ‘een zwarte gedaante’ met een roe. De bijbehorende illustratie laat echter een blanke man zien die gehuld is in een schapenvacht - een Duitse Knecht Ruprecht of Pelzmärtel die in de tekst naar Hollandse proporties is teruggebracht. Het Duitse voorbeeld van Goeverneur is tot nu toe niet gevonden.



***St. Niklaas in den Congo*, detail; Brugge, Geûens-Willaert nr. 129, [ca. 1920].**

Export naar Afrika

In *Kinderprenten, Volksprenten, Centsprenten, Schoolprenten* beschreef ik op p. 438 de racistische prent *St. Niklaas in den Congo* van de Belgische uitgever Geûens-Willaert uit de jaren twintig van de vorige eeuw. Ik vond het een onaangename prent, maar wist toen nog niet dat hij een negentiende-eeuws voorbeeld had: *Knecht Ruprecht in Kamerun*, nr. 1039 van de Münchener Bilderbogen uit 1891/92. Kameroen was tot de Eerste Wereldoorlog een Duitse kolonie en in de Belgische navolging van dertig jaar later werd (Belgisch) Congo de plaats van handeling. Belangrijker is dat Knecht Ruprecht in België St. Niklaas werd. Opmerkelijk is hier de kleding van Knecht Ruprecht / St. Niklaas. De rode mantel met witte bontrand is gelijk aan die van de Amerikaanse Santa Claus.[11]

In de twintigste eeuw zijn veel Duitse kinderboeken in het Nederlands vertaald. Ze zijn veelal te herkennen aan een schenkerfiguur met een puntmuts, die kinderspeelgoed draagt. Soms heeft hij een roe in de hand of een kerstboom op de rug. In Duitsland kan hij Sint Nicolaas, Weihnachtsmann of Knecht Ruprecht genoemd worden. In de Nederlandse vertaling heet hij steevast Sint Nicolaas.[12] Wel is het zo dat deze gemigreerde figuren geïsoleerde verschijnselen blijven. Zij hebben in de twintigste eeuw geen blijvende invloed gehad op het beeld van Sint Nicolaas en zijn begeleider.

Valt er een lijn te ontdekken in ‘vertalingen’ van beeldmateriaal naar een ander land? We zien dat de meeste problemen zich voordoen in de ‘vertaling’ van de

begeleider. Knecht Ruprecht kan in Nederland Sint Nicolaas worden, maar in een enkel geval worden hij of de Pelzmärtel de Zwarte Knecht van Sint Nicolaas. Dat laatste gebeurt ook bij Saint Fouettard. Los van hun schenkerfiguur kunnen de Pelzmärtel en Père Fouettard ook als kinderschrik optreden. De Duitse Sankt Nikolaus kan in Frankrijk Père Étrennes worden. De conclusie moet luiden dat er verschillende 'vertaalmogelijkheden' van het beeldmateriaal zijn en dat daarin geen eenduidigheid valt te ontwaren.

Eindnoten:

1 Zie voor afwijkende Zwarte Pieten: John Helsloot, 'Zwarte Piet als kikker? Een heel andere Piet uit 1886'. *Nieuwsbrief Meertens Instituut*, november 2014.

2 Dit gebruik heeft zich met onderlinge verschillen gehandhaafd op enige Nederlandse Waddeneilanden.

3 Overzicht van Sint Nicolaas Op kinderprenten in Nico Boerma, Aernout Borms, Alfons Thijs. Jo Thijssen, *Kinderprenten. Volksprenten, Centsprenten, Schoolprenten. Populaire grafiek in de Nederlanden 1650-1950*, Nijmegen 2014, p. 435-439 met beelddocumentatie op p. 650-656.

4 Dit gebruik komt ook voor in de Franse Elzas. Hans Trapp is daar de begeleider van Christkindlein.

5 Martina Ebenspächer. *Der Weihnachtsmann. Zur Entstehung erner Bildtradition in Aufklärung und Romantik*, Stuttgart 2002. p. 10-11; eadem, 'De Kerstman als figuur in de "niedere Mythologie"', in: Eveline Doelman en John Helstoot (red.), *De kleine Olympus. Over enkele figuren uit de alledaagse mythologie*, Amsterdam 2008, p. 51.

6 Op 6 december krijgen Duitse kinderen alleen kleine geschenken. Met Kerstmis komen de grote geschenken, die door verschillende schenkerfiguren gebracht kunnen worden.

7 Karl Meisen, *Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande*, Düsseldorf 1981, p. 476-477; C.A. Stegmann (pseudoniem van G.P. Dambmann), *Amaliens Beschäftigung froher Stunden*, 1803, p. 46-57. Zie voor Georg Dambmann ook het artikel van Nico Boerma in de *Nieuwsbrief Meertens Instituut*, november 2015.

8 Belangrijk zijn kunstenaars als Moritz von Schwind, Franz von Pocci, Alexander Strahüber, Lothar Meggendorfer en August Kreling. Van velen van hen vond het werk ruime verbreiding via de Münchener Bilderbogen. Deze reeks was duurder dan de Bilderbogen uit Neu-Ruppin. Voor de Münchener Bilderbogen werden kunstenaars van naam aangetrokken die hun prenten signeerden, wat elders ongebruikelijk was.

9 Knecht Ruprecht en de Pelzmärtel zijn inwisselbaar 'Knecht Ruprecht auch St. Niclas oder Pelzmärtel genannt' is een gedicht met illustraties van Ludwig Richter in Johann Traugott. *Eine Weihnachtszeitung* (1852). Zie cat. nr. 56 in Ebenspächer 2002. (o.c., noot 5).

10 P.J. Buijnsters en Leontine Buijnsters-Smets, *Lust en leering*, Zwolle 2001. p. 216: Cat. Ebenspächer 2002 (o.c., noot 5), nr. 78.

11 Duits beeldmateriaal ook op *De twaalf maanden des jaars*, Masier nr. 8 (= Onbekende uitgever nr. 6; zie *KVCS*, o.c. noot 3. p. 644). Het plaatje van december toont Sint Nicolaas bij een kerstboompje met geschenken.

12 Voorbeelden in de collectie van Frits Booy: *Der kinderen vreugde* (z.pl., z.j.). *Annie en Hans bij spel en dans* (z.pl., z.j.). *Sport en spel* (Gabriël de Vreese. Antwerpen, z.j.). Karl R. Schmidt, *Stap in, mijn kind. Wij reizen door 't jaar* (vert. Magda Stomps, Eindhoven 1944). Opmerkelijk is een boekje *Uit alle jaargetijden* met op het titelblad het Kerstkind begeleid door Knecht Ruprecht, die nu eens niet aan de Nederlandse situatie is aangepast.

Column
Het verzamelen van een watersnood
Wim Brands

Er zijn twee soorten verzamelaars: postzegelaars die boekhouden en vertellers van verhalen. Met een vertegenwoordiger van de eerste categorie maakte ik deze zomer kennis, toen ik een avond modereerde rond de dichter Hans Sleutelaar. Deze verzamelaar had prachtig drukwerk, tijdschriften waaraan de dichter had meegewerkt en een zeldzame dichtbundel van diens vriend Cor Vaandrager. Ik wilde met hem praten over wat deze verzameling vertelde. Zijn blik zal ik niet meer vergeten: hij keek als een kip naar het onweer. Vertellen? Hij kon helemaal niets vertellen over wat hij had verzameld; hij kon alleen maar jaartallen en afmetingen opdreunen. Hij kon het huis dat er had gestaan natekenen, maar het bevolken met zijn verbeelding - nee, dat was hem niet gegeven.

Verwoeste boerderij in de Blijkmeerpolder bij Holysloot. Glasdia 8 × 8 cm, fotograaf onbekend.

***onder* Purmerend bij de Amsterdamse Poort tijdens de watersnood van 1916. Foto J.H.P. Coppens.**

Ik moest aan deze man denken, toen ik onlangs in mijn hoedanigheid van gastschrijver van de Artis Bibliotheek een gesprek voerde met schrijver en verzamelaar Arie van den Berg, die een enorme collectie prenten en populair drukwerk bezit. Hij kwam op deze novemberavond in de bibliotheek praten over het werk van Jan Velten, die rond 1700 de beesten in de menagerie van Blau Jan aan de Kloveniersburgwal tekende. Er kwam een circusoptocht voorbij. Het was alsof we in de menagerie rondliepen en met Blau Jan onderhandelden over de prijs van een krokodil. Dat had alles te maken met de manier waarop Van den Berg zijn verhaal vertelde. Zijn prenten werden illustraties in een verhaal, bijvoorbeeld over het ontstaan van de zebramode toen in Europa de eerste zebra's opdoken. Hoe zelfs het ondergoed een tijdlang onderdeel van die zebramode werd.

Het mag duidelijk zijn dat Van den Berg de ideale verzamelaar is. Zijn verzamelingen - of het nu prenten zijn of, zoals ooit, muizen- en rattenvallen - eindigen in verhalen. En niet in de gortdroge opsommingen van de Sleutelaar-verzamelaar, die als een vis op het droge naar lucht leek te happen toen hem simpelweg werd gevraagd wat het lezen van al die literaire tijdschriften hem nu duidelijk had gemaakt.

Ik vertel dit verhaal omdat ik me altijd heb afgevraagd in welke categorie Jacques Laureys thuishoort. Laat ik hem eerst aan u voorstellen. Hij is cameraman, of eigenlijk filmer. Ik zeg dat omdat niet elke cameraman een filmer is. Laureys wel. Ik heb met hem samengewerkt toen ik samen met David Kleijwegt een serie maakte over buitenlandse schrijvers. Het bijzondere van Laureys is dat hij niet gedwee de regisseur volgt; ik verdenk hem ervan dat hij in eerste en laatste instantie altijd zichzelf regisseert.

Tijdens die buitenlandse reizen trof ik Laureys vaak in alle vroegte aan achter een computer in een hotellobby. Aanvankelijk dacht ik dat hij elke ochtend fanatiek verslag deed aan het thuisfront. Dat bleek niet het geval. Jacques was elke ochtend op jacht naar foto's. Foto's van een watersnoodramp in Noord-Holland, in 1916; een vergeten ramp,

zoals hij niet naliet te vertellen en ja, op deze ochtend in Berlijn had hij in alle vroegte een bod gedaan op een foto die hij nog niet had.

Ik vond hem een postzegeiverzamelaar, eerlijk gezegd. Dat idee ontstond omdat ik hem 's ochtends op jacht zag, als hij geen tijd had om welk verhaal dan ook te vertellen. Een foute inschatting. Dat idee veranderde toen we in Wyoming op bezoek waren bij Annie Proulx, die in de Amerikaanse leegte zelf een huis heeft gebouwd en in haar bibliotheek veel boeken heeft over zeer specifieke onderwerpen. Aan haar hoorde ik Jacques vertellen over zijn collectie. Ik zag hoe belangstellend Proulx reageerde en begreep waarom: evenals zij wil Jacques zoveel mogelijk weten over een specifiek onderwerp dat anderen koud laat, in zijn geval die vergeten watersnoodramp. Omdat hij een verhaal zo precies mogelijk wil vertellen. En ook omdat hij de strekking van Deelders gedicht over het heelal als motto koestert: ‘hoe verder men keek, hoe groter het leek’.

Zijn boek is er nu: *Vergeten water. De fotografen van de watersnoodramp 1916*, uitgegeven door Stichting Uitgeverij NoordHolland. Laat ik Jacques zelf aan het woord laten, die in het boek vertelt hoe hij bij toeval een oude ansichtkaart vond met het opschrift: ‘Durgerdam. De groote watersnood van 1916. Een kijkje op de overstrooming’. Hij werd nieuwsgierig en wat bleek? Deze vergeten watersnood was veel groter en invloedrijker dan hij dacht. Hij ging verzamelen en vond een enorme hoeveelheid hoogwaardige foto's:

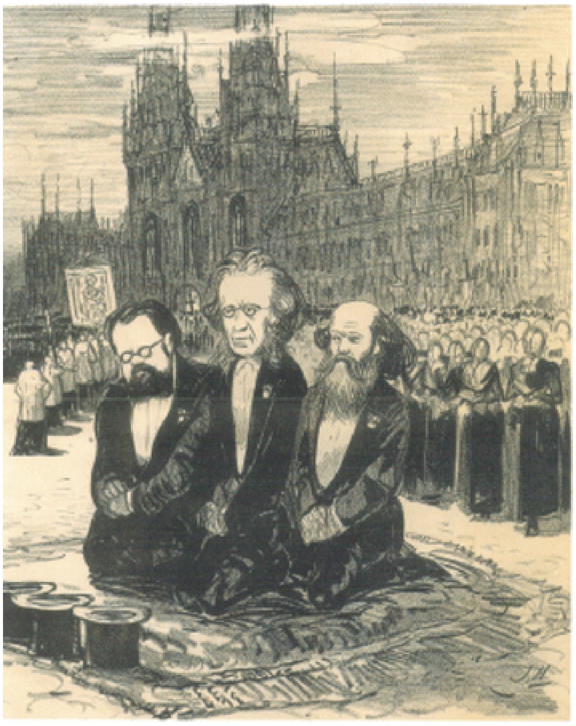
‘Foto's van in zee wegdrijvende huizen en van goedgeklede mensen die, roerloos starend, dobberend in een bootje voor hun ondergelopen huis voor de camera poseerden. Foto's van verlaten, overstroomde straten en troosteloze gebieden. De meest opvallende foto's waren die van de kleine ondergelopen stegen en eenzame boerderijen.’

Vervolgens stelde Laureys de goede vraag, met als uiteindelijk resultaat een schitterend boek: wie hadden nu eigenlijk al deze watersnoodfoto's gemaakt en waarom waren er zo veel?

Het ondergelopen Ransdorp, gezien vanuit Durgerdam. Glasdia 8 × B cm, fotograaf onbekend.

onder **Volendam, kerkgang tijdens de watersnood. Foto L.J. Karels.**

De vergeten spotprenten van Jan Holswilder (2)
Henk Slechte



‘Wijding van het bisschoppelijk paleis, genaamd “het Rijksmuseum te Amsterdam”’. Prent van Holswilder bij *De Lantaarn* 1885/14. Knielend van links naar rechts: Victor de Stuers, Joseph Alberdingk Thijm en Pierre Cuppers. Alle afbeeldingen bij dit artikel zijn afkomstig uit de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.

De eerste helft van het tweeluik over de tekenaar Jan Pieter Holswilder (1850-1890) verscheen in de vorige *Boekenwereld* en beschreef zijn werk in satirische bladen als de *Haagsche Penkrassen* en het *Humoristisch Album*; in deze tweede aflevering komen zijn spotprenten in *Uilenspiegel* en *De Lantaarn* aan de orde.

'De anti-Islamiet': het kamerlid Willem Wintgens. Prent van Holswilder in *Uilenspiegel*, 19 november 1881.

Uilenspiegel

Het 'Humoristisch-Satiriek Weekblad' *Uilenspiegel* bestond van 1870 tot 1916. Het werd uitgegeven door Nijgh & Van Ditmar in Rotterdam en had een liberale signatuur, met andere woorden het was antiklerikaal en antisocialistisch.[1] De anonieme redactie werd waarschijnlijk gevoerd door L.H. Beerstecher, redacteur van de eveneens door Nijgh & Van Ditmar uitgegeven *Nieuwe Rotterdamsche Courant*.[2] Concurrent *Asmodée* omschreef *Uilenspiegel* plastisch als de 'vuilniskar' van dat dagblad.[3] *Uilenspiegel* was de thuishaven van tekenaars als Johannes Schmidt Crans, Jan Holswilder, Johan Braakensiek en Ton van Tast (ps. van Anton van der Valk).

Holswilder begon in 1881 te tekenen voor *Uilenspiegel*. Zijn eerste gesigneerde prenten in het blad zijn karikaturen, 'charges' in het spraakgebruik van die dagen. Zijn prenten van het zeer katholieke kamerlid Leopold Haffmans en de antirevolutionaire leider Abraham Kuyper werden door de redactie gebruikt bij haar commentaar op deze politici.[4] De vroegste spotprenten van zijn hand gingen over de Eerste Boerenoorlog (1880-1881) in Zuid-Afrika. Volgens Jan Veth waren slechts een paar dozijn van Holswilders honderden prenten voor *Uilenspiegel* de moeite waard en maakte hij zijn beste werk voor *De Lantaarn*.[5] Cornelis Veth deelde deze

opvatting van zijn neef, maar vond toch ook dat veel prenten in *Uilenspiegel* getuigden van Holswilders rake sarcasme.[6]

Een van Holswilders favoriete zwarte schapen was Willem Wintgens, die sinds 1849 in de Tweede Kamer zat en zich van een gematigd liberaal had ontwikkeld tot een verstokt conservatief. In *Uilenspiegel* van 19 november 1881 staat een wonderlijk actuele prent, getiteld 'De anti-Islamiet'. Wintgens vertoonde niet alleen in zijn uiterlijk een opvallende gelijkenis met Geert Wilders, maar ook in zijn stellingname: hij drong aan op een verbod van de bedevaart naar Mekka, 'in het belang van de rust en de gezondheid op Java'.[7] Hij zag de ontwikkeling van het 'mohammedanisme' in Nederlands-Indië met lede ogen aan en plaatste die in het kader van de wereldwijde ontwikkeling van de islam, die in tegenstelling tot het christendom geen onderscheid maakte tussen staat en religie. De sterke toename van het aantal pelgrims vanuit Nederlands-Indië naar Mekka - 136 in 1849, 13.500 in 1880 - baarde hem grote zorgen. Zij keerden volgens hem terug als vijanden van het christendom en de Nederlandse staat, reden om het pelgrimeren te verbieden.

Holswilder tekende kort en bondig de essentie van een gebeurtenis. Een goed voorbeeld is de prent 'Een nieuw model monitor' uit 1882, naar aanleiding van het zinken van een marinevaartuig van dat type. De prent werd in 2015 weer actueel doordat in Scheveningen een monument werd onthuld voor de 66 bemanningsleden van Zr. Ms. 'Adder', die bij deze ramp om het leven kwamen. De commissie die indertijd een onderzoek instelde naar de scheepsramp kwam tot de conclusie dat de 'Adder' niet zeewaardig was. Holswilder tekende een varende doodskist met een rokende schoorsteen en een duivelsfiguur op de brug. Zijn prent vermeldt niet de scheepsnaam - zijn kritiek richt zich op het scheepstype en in het onderschrift noemt hij de doodskist een noodzakelijk toevoegsel van het onderzoeksrapport. De essentie van de zaak was volgens hem niet dat de 'Adder' onzeewaardig was, maar dat die (dis)kwalificatie van toepas-

sing was op alle monitoren. Dat thema werd daarna maandenlang in de pers uitgesponnen. Wat voor Holswilder aanleiding was om op 24 maart 1883 in *Uilenspiegel* de 'Monitor-nachtmerrie' van de minister van Marine te tekenen.

Afgezien van politiek hielden *Uilenspiegel* en Holswilder zich bezig met andere kwesties die de samenleving beroerden. Zo kwam het bestuur van het Haagse Diligentia in conflict met de gelauwerde dirigent Johannes Verhulst over de 'moderne' muziek van Berlioz en Wagner. Op 11 September 1882 berichtte *Het Nieuws van den Dag* dat Verhulst weigerde Wagners werk uit te voeren, terwijl Diligentia vond dat alle muziekrichtingen tot hun recht moesten komen. Verhulst dreigde met ontslag, waarop voor- en tegenstanders van de moderne muziek al polderend tot een compromis kwamen: het werk van de omstreden componisten zou worden geprogrammeerd voor één concert, dat Richard Hol zou dirigeren.[8] Holswilder liet op 2 december zijn licht schijnen over dit compromis en nogmaals op 20 oktober 1883, toen hetzelfde onderwerp het Amsterdamse Felix Meritis in een stevige greep hield.[9]

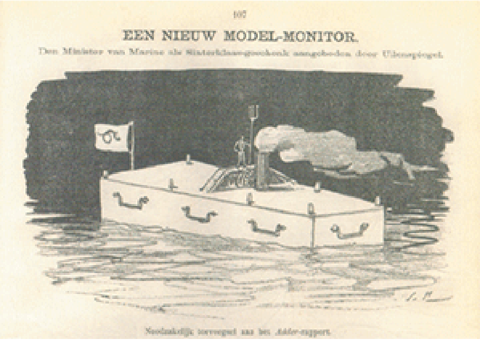
Antiklerikaal

Cornelis Veth vond Holswilder op zijn best als hij tekeer ging tegen Abraham Kuyper, zoals op de prent 'De vergadering der deputaten van 8 juni 1889'.[10] In 1879 richtte Kuyper de Anti-Revolutionaire Partij op, die zich keerde tegen de beginselen van de Franse Revolutie. Vanaf 1884 streden de antirevolutionairen in een coalitie met de katholieken tegen de liberale wet op het Lager Onderwijs van 1878 en vóór financiële gelijkstelling van bijzonder en openbaar onderwijs.

Kuyper en de zijnen, die in 1886 uit de Hervormde Kerk traden en zich voortaan 'Gereformeerd' noemden, werden het mikpunt van de spot van *Uilenspiegel*. Holswilders 'Vergadering der deputaten' van 1889 was echter minder origineel dan Veth dacht, getuige 'De Deputatenvergadering' die al op 23 april 1881 in *Uilenspiegel* stond. Deze eerdere prent waarop Kuyper vijf heren toespreekt was ongesigneerd, maar de stijl doet vermoeden dat Schmidt Crans de tekenaar was. Holswilder laat Kuyper acht jaar later tegen de deputaten zeggen dat de Heere zich van hen heeft afgewend, want zij zijn ontrouw geworden aan de afspraken met de katholieken: als calvinisten zijn zij namelijk geroepen de heerschappij van Rome te herstellen. Verbijsterd kijken de volgelingen elkaar aan, maar ze gehoorzamen aan hun leider. Holswilders prent overtreft die van 1881, zowel in artisticiteit als sarcasme.

Kuyper kon de prenten niet waarderen en een door hem ingeleide bloemlezing van karikaturen uit 1909 bevat dan ook geen werk van Holswilder.[11] De *Christelijke Encyclopedie* van 1926 meldde dat Holswilder vooral de antirevolutionairen met hoon bejegende. De jurist J.H.G. Cohen, die in 1896 promoveerde op de vraag of karikaturen beledigend konden zijn in strafrechtelijke zin, vond de prenten in *Uilenspiegel* niet sympathiek, maar ook niet strafbaar; het werk van Holswilder was in zijn ogen de kwalitatieve uitschieter van de illustraties in *Uilenspiegel*.[12]

boven
‘Vergadering van deputaten’. De mannenbroeders horen het in Keulen donderen, als Kuyper hun meedeelt dat de gereformeerden de roomsen aan de macht moeten helpen. Prent van Holswilder in *Uilenspiegel*, 8 juni 1889.



‘Een nieuw model-Monitor, den Minister van Marine aangeboden door Uilenspiegel’. Prent van Holswilder in *Uilenspiegel*, 2 december 1883.

Holswilder gebruikte voor zijn antiklerikale spotprenten graag historische metaforen, zoals op ‘Voor-

heen en Thans'. Op de linkerkant van de prent schiet Balthasar Gerards Willem van Oranje dood in het Prinsenhof in Delft, op de rechterkant dansen de katholieke moordenaar en de gereformeerde Abraham Kuyper hand in hand voor de stembus. De prent staat in *Uilenspiegel* van 19 juli 1884, op de dag af drie eeuwen na de moord op Willem van Oranje; het 'Thans' refereert aan het verbond dat de katholieken en de antirevolutionairen in 1884 sloten in de strijd voor de gelijkstelling van bijzonder en openbaar onderwijs.

De laatste politieke prent van Holswilder in *Uilenspiegel* dreef op 9 augustus 1890 de spot met een ontwerp voor een Legerwet dat de gemoederen bezighield. Het werken voor *Uilenspiegel* viel Holswilder zwaar, schreef *Lantaarn*-redacteur Herman Berckenhoff een jaar na zijn dood aan Jan Veth. Bij *Uilenspiegel* moest hij te veel 'schipperen met zijn teekenen, ter wille van het publiek en den uitgever, die zijn werk anders niet af en grof vonden.' Bovendien werd hij slecht betaald.[13] Zijn overlijden in augustus 1890 werd in *Uilenspiegel* niet vermeld.

rechts
'Voorheen en Thans'. Links schiet Balthasar Gerards (met jezuïetenhoed) Willem van Oranje dood; rechts danst de moordenaar met Abraham Kuyper voor de stembus. Spotprent van Holswilder op de katholiek-gereformeerde samenwerking in de Schoolstrijd. *Uilenspiegel*, 19 juli 1884.

De Lantaarn

De 'Tempelridders te velde' en de 'Wijding van het bisschoppelijk paleis, genaamd "het Rijksmuseum te Amsterdam"' zijn klassieke spotprenten van Holswilder. Ze stonden in *De Lantaarn*, het literair-kritische en satirische blad dat Jan C. de Vos, Herman L. Berckenhoff en Willem G. van Nouhuys in 1885 oprichtten. De Vos was van 1885 tot 1887 tevens hoofdredacteur van de *Haagsche Courant*, maar zijn hart lag bij het theater en op 1 januari 1888 verliet hij beide bladen. Volgens Frans Netscher zorgde hij voor de samenstelling, de platen en de teksten van *De Lantaarn*.

De Vos onderkende het talent van Holswilder, nam hem in bescherming tegen de publieke opinie en zorgde ervoor dat hij als tekenaar aan *De Lantaarn* verbonden bleef.[14]

De Lantaarn, in de woorden van Netscher, trok ten strijde tegen 'onwaarheid, valsch gevoel, sleur en ouden roem in den kunst'.[15] Holswilders prenten bij het blad trokken zozeer de aandacht dat ze de 'kroeten' - onrijpe vruchten - van Schmidt Crans in de *Spectator* in de schaduw stelden.[16] Toen de *Amsterdammer* in 1886 in handen kwam van Johannes de Koo en Justus van Maurik,

volgden dezen het voorbeeld van *De Lantaarn*: de lezers kregen iedere week een prent bij het blad, getekend door Johan Braakensiek.

De Lantaarn verscheen tot eind 1889 en de eerste twee jaar maakte Holswilder alle platen, naderhand bijgestaan door de dierenschilder Jan van Essen. De redactie kondigde in het vijfde nummer van de eerste jaargang de 'platen' aan: 'In het vervolg zullen ook platen bij *De Lantaarn* verschijnen die op hare beurt het eigenaardig karakter van personen en toestanden zullen in het licht stellen, zonder "arg of list", maar ook zonder laffe vrees of tere houding. Waarom zou eene kunst, in Engeland en Frankrijk met zooveel geluk beoefend, in ons land tot onvruchtbaarheid moeten worden gedoemd?' De prenten bij *De Lantaarn* waren gerelateerd aan de actualiteit, zoals het overlijden van een bekende tijdgenoot, de opening van een belangrijke tentoonstelling of de verschijning van een nieuw tijdschrift.

Onder het motto 'Bekende Tijdgenoten' werd bijvoorbeeld dirigent Johannes Verhulst op de hak genomen (evenals in *Uilenspiegel*, zie boven). In nr. 1885/7 was Jan ten Brink aan de beurt, de man achter, maar vooral vóór de feesten ter gelegenheid van de 300^{e} geboortedag van de schrijver Bredero. Holswilder had volgens Sam Kalff in het *Soerabaijasch Handelsblad* Ten Brink uitstekend getroffen: 'Dat is inderdaad onze dr. Jan met zijn fladderende bakkebaarden, zijn kaal voorhoofd, zijn lange lokken, en dat tintje van zelfbehagen in den glimlach, wanneer hij zich zelven hoort spreken, en beseft dat hij goed spreekt.'[17]

Jan ten Brink als feestredenaar bij de Bredero-herdenking van 1885. Prent van Holswilder bij *De Lantaarn* 1885/7.

Holswilder had geen last van overdreven beleefdheid jegens de personen die hij tekende. Op de klassieke 'Tempelridders te velde' is de katholieke voorman Schaepman een dikke kruisridder en de gereformeerde politicus L.W. Ch. Keuchenius zijn gluiperige schildknaap. Schrijfster Maria Viola vond Schaepman een van Holswilders meest geslaagde figuren: 'geen krasser typeeringen van den "doctor" dan die welke bij verscheiden gelegenheid uit Holswilder's weidsch-karakteriseerende teekenpen zijn gevloeid.'[18] Ook Jan Veth was verrukt van deze spotprent, die is afgedrukt als openingsbeeld bij de eerdere helft van dit artikel.

Holswilder zat vaak op de perstribune van de Tweede Kamer om de leden te observeren, zodat hij hun karakter in zijn 'charges' kon treffen. Ook de portretten van de Haagse schilders die hij persoonlijk kende waren raak, zoals bij *De Lantaarn* 1885/13 de 'Drie Kranigste Schilders' Jozef Israëls, Jacob Maris en Albert Neuhuys.

Volgens Berckenhoff moest Holswilder de mensen zien die hij portretteerde ‘al was 't maar een oogenblik’. Portretten van mensen die hij niet met eigen ogen had aanschouwd mislukten, zoals die van Busken Huet en Multatuli bij *De Lantaarn*.

Rijksmuseum

‘De drie kranigste schilders op de Rotterdamsche tentoonstelling’. V.I.n.r.: Jacob Maris, Jozef Israëls en Albert Neuhuys. Prent van Holswilder bij *De Lantaarn* 1885/13.

Voor zijn bekende prent over de opening van het Rijksmuseum ging Holswilder naar Amsterdam, want ook dat gebouw moest hij in het echt zien om het te kunnen tekenen.[19] De ‘Wijding van het bisschoppelijk paleis, genaamd “het Rijksmuseum te Amsterdam”’ bij *De Lantaarn* 1885/14 is een hoogtepunt in zijn oeuvre - zie het

openingsbeeld van dit artikel. Ook Jan Veth vond dit zijn beste prent, 'een pracht (...) van expressie van iets luguber katholieks, somber-streng, spookachtig somber.'[20]

Protestanten beschouwden de neogotiek als een 'roomse' bouwstijl, omdat ze teruggreep op de katholieke Middeleeuwen. De neorenaissance daarentegen was ontleend aan de calvinistische zeventiende eeuw en had daarom een 'protestants' karakter.[21] Ook de liberalen moesten niets hebben van de neogotiek en gaven de voorkeur aan de neorenaissance. De bouw van het Rijksmuseum werd een botsing tussen beide bouwstijlen en de bijbehorende wereldbeelden. Architect Pierre Cuypers kreeg opdracht het Rijksmuseum te ontwerpen in de stijl van de neorenaissance, maar week daar in neogotische zin zozeer van af dat hij de woede van velen en zelfs van koning Willem III over zich afriep.[22] Het Rijksmuseum, dat een nationaal paradepaard moest zijn, was in de ogen van critici verworden tot een paaps wangedrocht. Holswilder bracht op zijn prent dat gevoelen tot uitdrukking in het devote inwijdingscomité van knielende katholieke kopstukken: kunstpaus Victor de Stuers, schrijver en hoogleraar Joseph Alberdingk Thijm en architect Pierre Cuypers, een zwager van Alberdingk Thijm. Cuypers ontwierp ook het Centraal Station in Amsterdam, waarvan de bouw gepaard ging met grote verzakkingen - Holswilder liet in *De Lantaarn* 1886/7 nieuwe station langzaam in de grond verdwijnen.

'De ware Nachtwacht. Monstering van de clericale scherpschutters voor de a.s. parlementaire veldtocht'. Prent van Holswilder bij *De Lantaarn* 1885/18.

'Het nieuwe station te Amsterdam na zijne voltooiing'. Cuypers' schepping zakt langzaam weg in de modder. Op de voorgrond, met baard en pet, de architect. Prent van Holswilder bij *De Lantaarn* 1886/8.

Holswilder behandelde dikwijls onderwerpen waarover *De Lantaarn* zijn kritische licht liet schijnen, zoals de oprichting van het literaire tijdschrift *De Nieuwe*

Gids van de Tachtigers in 1885. In de redactie zaten Frederik van Eeden, Frank van der Goes, Willem Kloos en Albert Verwey. Bij *De Lantaarn* 1886/9 maakte Holswilder een prent waarop de auteurs van de oudere generatie waren afgebeeld, zoals Nicolaas Beets, Petrus de Genestet, Carel Vosmaer, Jan ten Brink en Joseph Alberdingk Thijm. De deftige literaten worden door een jongensachtige Gids vanaf de Helikon naar hun nieuwe zangberg geleid, een mesthoopje dat - aldus het bijschrift - door zijn gebrek aan hoogte gemakkelijk te bestijgen is.

‘Een Nieuwe Gids. Deze kant uit, Heeren! Hier behoeft u niet te stijgen en u bent er dadelijk!’ Door *De Nieuwe Gids* van de Tachtigers worden de schrijvers van de voorgaande generatie - Beets, De Genestet, Vosmaer, Ten Brink en Alberdingk Thijm - verwezen naar een meer bescheiden Parnassus: een mesthoopje. Prent van Holswilder bij *De Lantaarn* 1886/9.

‘Toekomstmuziek. Vox populi, vox dei.’ Verbijsterd luisteren de politici naar de kakofonie van het algemeen kiesrecht. Prent van Holswilder bij *De Lantaarn* 1885/19.

De bijna honderd platen bij *De Lantaarn* bevatten Holswilders beste werk, maar ook zijn slechtste. Tot het beste behoort ‘De Ware Nachtwacht’ (1885/18), met Schaepman en Kuyper die zich aan het hoofd van hun schutterij opmaken voor de aanstaande parlementaire veldtocht. Mooi is ook ‘Toekomstmuziek’ (1885/19), een prelude op het algemeen kiesrecht. Verbijsterd kijken politici naar een op hol geslagen orkest dat oorverdovend duidelijk maakt dat andere tijden zijn aangebroken.[23] Eveneens van hoogwaardige kwaliteit is ‘Het Schip van Staat’ (1886/14), dat gehavend op het strand ligt te midden van de wrakstukken van actuele kwesties. Met man en macht wordt geprobeerd het vaartuig met het rondslingerende wrakhout op te

kalefateren - onbegonnen werk, zoals de toekijkende matroos in het bijschrift opmerkt, want ‘de binnenboel is verrot’. De prent richtte zich tegen de conservatieve regering Heemskerk, die er niet in slaagde een grondwetsherziening tot stand te brengen.[24]

Tot Holswilders slechtste platen horen de portretten van schrijvers en kunstenaars die hij niet per-

soonlijk had ontmoet, zoals Busken Huet, Multatuli en Bosboom.

Gewoonlijk vertelden de redacteuren van satirische bladen aan de tekenaars welke onderwerpen in het blad aan de orde kwamen. Onbekend is of Holswilder bij het *Humoristisch Album* en *Uilenspiegel* op deze wijze werd aangestuurd. Voor *De Lantaarn* bevatten de brieven van De Vos en Berckenhoff enige informatie. Volgens Berckenhoff vond Holswilder de onderwerpen voor zijn beste prenten zelf; hij en zijn mederedacteuren gaven hem soms een hint en 'dan snapte hij meteen wat het wezen moest.'[25] De Vos vond 'Hols' niet erg vindingrijk en moest hem vaak aan het idee voor een plaat helpen; als zo'n idee hem beviel, maakte hij er iets schitterends van. Volgens Berckenhoff werd Holswilder slecht betaald en leefde hij armelijk, omdat hij ook zijn familie moest onderhouden. De Vos schrijft dat Holswilder tien gulden kreeg voor de litho's voor *De Lantaarn*, maar dan moest hijzelf zijn uiterste best doen om dat geld voor hem los te krijgen bij de uitgever. Buitenlandse karikaturisten van zijn kaliber konden wel goed van hun werk leven.[26]

Bij de besten

Na zijn overlijden in 1890 is Holswilder snel in vergetelheid geraakt, al deden Jan en Cornelis Veth moeite zijn nagedachtenis in ere te houden. In 1929 organiseerde het Haags Gemeentemuseum een tentoonstelling van zijn litho's, die nauwelijks belangstelling trok.[27] Koos van Weringh stelde in 1977 dat Holswilders vergeten spotprenten nog steeds actualiteitswaarde hadden, maar het eerherstel kwam niet verder dan het met enige regelmaat afdrukken van de paar prenten die hem hebben overleefd.[28]

Ten onrechte heeft Jan Holswilder geen plaats gekregen in de canon van satirische kunstenaars. In de tien jaar dat hij als politiek tekenaar en karikaturist werkzaam was, heeft hij nagenoeg alle actuele kwesties van zijn spottende commentaar voorzien. Zijn getekende oeuvre geeft een nagenoeg volledig overzicht van het decennium tussen 1880 en 1890. Zijn productie was indrukwekkend, met onvermijdelijke verschillen in kwaliteit. Hoewel spotprenten naar hun aard tijdgebonden zijn, heeft zijn beste werk een tijdloze zeggingskracht die niet onderdoet voor Honoré Daumier en Albert Hahn.

Dit artikel besluit het tweeluik over Holswilder. De eerste helft verscheen in *De Boekenwereld* 31/3, p. 28-55.

‘Het Schip van Staat’: het verrotte vaartuig opkalefateren met wrakhout helpt niet, volgens de toekijkende matroos. Prent van Holswilder bij *De Lantaarn* 1886/14.

Eindnoten:

1 Renée Vege, *Satirische Tijdschriften 1848-1890*, Amsterdam, Stichting Nederlands Persmuseum, 1990, p. 98-100.
2 W.H. van der Linden, *Domela Nieuwenhuis in 219 politieke prenten*, Amsterdam, Tilleul Publications, 1990, p. 5.
3 *Asmodée* 1872, nr. 19, p. 38.
4 Holswilder maakte later ‘charges’ van alle Kamerleden voor Frans Netscher, *Uit ons Parlement. Portretten en schetsen uit de Eerste- en Tweede Kamer*, Amsterdam, Warendorf, [1890]. Het verscheen ruim twee maanden voor zijn dood.
5 Jan Veth, ‘Hollandsche Teekenaars’, *De Nieuwe Gids* 6 (1891), p. 155.
6 Cornelis Veth, ‘Jan Holswilder, Karikatuurteekenaar’, *Onze Kunst* 2 (1903), deel 1, p. 106.
7 *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 15-11-1881.
8 *Algemeen Handelsblad*, 17 en 23-11-1882.
9 *Algemeen Handelsblad*, 22-9, 29-9 en 2-10-1883.
10 Cornelis Veth, *Geschiedenis van de Nederlandsche caricatuur en van de scherts in de Nederlandsche beeldende kunst*, Leiden, Sijthoff, 1921, p. 248.
11 *Kuyper in de caricatuur. 100 uitgezochte caricaturen. Met een brief van Dr. A. Kuyper*, Amsterdam, Van Holkema & Warendorf, 1909, p. 10.
12 Lodewijk Winkeler, ‘*Een beetje blaten kan geen kwaad’. Katholieken in karikaturen en cartoons. Inleiding op de tentoonstelling*, Nijmegen, Katholiek Documentatiecentrum, 1994, p. 4.
13 RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Archief Jan Veth (0309); H.L. Berckenhoff aan Jan Veth, 12-2-1891.
14 *Hollandsche Revue*, 20-11-1896. Frans Netscher stichtte in 1896 de *Hollandsche Revue* en was de enige redacteur. Het blad verscheen tot 1936.
15 *Hollandsche Revue*, 20-11-1896.
16 *Hollandsche Revue*, 14-12-1901.
17 *Soerabaijasch Handelsblad*, 2-2-1885.
18 *Algemeen Handelsblad*, 5-4-1914.
19 RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Archief Jan Veth (0309); H.L. Berckenhoff aan Jan Veth, 22-2-1891.
20 Jan Veth, o.c. noot 5, p. 159.
21 Marc Adang, *Voor sociaal-democratie, smaakopvoeding en verheffend genot. De Amsterdamse vereniging Kunst aan het Volk, 1903-1928*, Amsterdam, proefschrift UvA, [2007], p. 121-122.
22 P.J.A. Winkels e.a., *Ten tijde van de Tachtigers. Rondom De Nieuwe Gids 1880-1895*, Den Haag, Nijgh en Van Ditmar, 1985, p. 90.

23 Jan Veth, o.c. noot 5, p. 156-7. Zie ook Cornelis Veth, *Muziek en musici in de caricatuur*, Den Haag, Kruseman, [1927].
24 Henk Slechte, 'Het Spotschip. Maritieme metaforen op politieke prenten en hun bronnen', *De Boekenwereld* 15 (1999) nr. 4, p. 245-246.
25 RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Archief Jan Veth (0309); H.L. Berckenhoff aan Jan Veth, 12-2-1891.
26 RKD - Nederlands instituut voor kunstgeschiedenis, Archief Jan Veth (0309); Jan C. de Vos aan Jan Veth, 9-11-1891.
27 Willem Steenhof besprak de tentoonstelling lovend in *Elzeviers Maandschrift* LXXVII (1919) nr. 5, p. 361-363. Het Haags Gemeentemuseum heeft van deze tentoonstelling geen documentatie meer.
28 *NRC Handelsblad*, 6-8-1977.

Column
Adrian Frutiger
Henk Gianotten

Adrian Frutiger in zijn studio in Zwitserland. Foto auteur.

De graficus Adrian Frutiger is zonder overdrijving de beste letterontwerper van de tweede helft van de vorige eeuw. Zijn eerste letter was de Univers, waarvoor hij in 1951 de eerste schetsen maakte tijdens zijn opleiding tot letterontwerper in Zürich. Zijn laatste werk dateert van enkele jaren geleden, toen hij enkele van zijn lettersoorten aanvulde met Arabische lettertekensets. In ruim zestig jaar ontwierp hij meer dan veertig complete letterfamilies, waarvan sommige zijn uitgebracht in wel meer dan tachtig varianten in vetheden en breedtes.

Zwitserse typograaf

De Frutiger-fonts worden op veel vluchthavens gebruikt. Schiphol en JFK New York hanteren dezelfde bewegwijzering. Foto auteur.

Frutiger werd in 1928 geboren in Unterseen bij Interlaken en stierf onlangs op 86-jarige leeftijd in Bremgarten bij Bern. Hij wilde als kind graag beeldhouwer of kunstschilder worden, maar werd door zijn ouders verplicht een vak te leren dat een meer stabiele toekomst bood. In Interlaken kreeg hij bij een plaatselijke drukkerij een opleiding tot zetter en in zijn vrije tijd volgde hij cursussen in kunstzinnige vakken als tekenen en beeldhouwen. Er was niet genoeg geld voor een hogere beroepsopleiding; Frutiger werkte ruim een jaar als zetter en opmaker bij een grote drukkerij, voordat hij kon beginnen met de opleiding tot letterontwerper op de toenmalige kunstnijverheidsschool in Zürich.

Op grond van zijn afstudeeropdracht over de geschiedenis van het letterschrift kreeg hij een uitnodiging van de Parijse lettergieter Charles Peignot om de

ontwerpafdeling te komen leiden. Van 1952 tot 1960 maakte Frutiger daar letterontwerpen voor loden letters, terwijl hij tegelijk zeer betrokken was bij het converteren van het ontwerpmateriaal voor de loodzetcollectie naar fotografisch zetten. In Parijs was het bedrijf Lumitype gevestigd, dat op basis van Amerikaanse patenten fotozetmachines bouwde voor de Europese markt en bij Peignot aanklopte voor Europese letters. Zoals de Duitse letterontwerper Hermann Zapf ontwerpen voor loden letters geschikt maakte voor de nieuwste CRT-fotomachines van Hell, zo paste Frutiger de letterontwerpen van Peignot aan voor de Lumitypemachines. Hij deed daarbij veel kennis en ervaring op. Zapf en Frutiger waren beiden de juiste man op de juiste plaats, ze beschikten allebei over de kennis en gedrevenheid die nodig waren om goede letters voor de nieuwe offset-technieken te maken. Het opereren van deze ontwerpers op zo'n unieke positie verklaart wellicht mede waarom beiden tot de absolute top behoren.

Letters, veel letters

Frutigers eerste letter voor de Parijse gieterij was de Meridien, die in 1955 in lood beschikbaar kwam. Deze klassieke letter werd in Frankrijk en andere mediterrane landen een groot succes; dankzij zes soorten romein, halfvet en vet en bijbehorende cursieven kon hij breed worden ingezet voor boeken en tijdschriften. Veel later werd er een compleet vernieuwde digitale versie van gemaakt onder de naam ‘Frutiger Serif’, met meer gewichten en breedtes. De Apollo-fonts die hij voor Monotype maakte hadden maar drie varianten, maar vonden desondanks een breed toepassingsgebied in de Angelsaksische landen en in ons land.

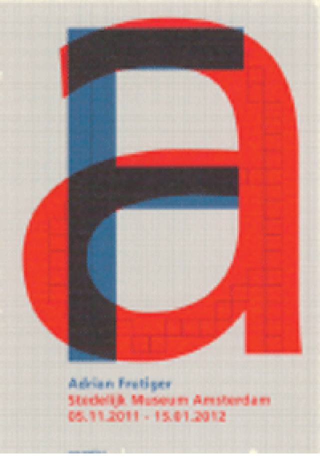
Frutigers meest succesvolle letter was de schreefloze Univers, die in 27 verschillende versies werd uitgebracht en beschikbaar was als handletter, voor loodzetmachines en voor fotozetsystemen. De gieterij van Peignot leefde even op en kon extra investeren dankzij de royaltyinkomsten die de fabrikanten van fotozetmachines maar al te graag betaalden. De Univers werd dé lettersoort die symbool stond voor de Zwitserse typografie. In ons land werd de letter destijds o.a. gebruikt door de NS.

Zelfstandig ondernemer

In 1960 startte Frutiger met twee Zwitserse collega's een bureau voor grafisch ontwerp en letterontwerp. Men maakte huisstijlen, logo's en ontwierp letters voor bedrijven als IBM en Linotype. Het contract met IBM liep tien jaar, dat met Linotype zelfs vijfentwintig jaar. Voor IBM maakte Frutiger letters voor printers en kogelkopschrijfmachines en voor Linotype letters voor lood- en fotozetsystemen. De belangrijkste huisstijl die hij leverde aan een Franse klant was die voor het vliegveld dat nu Charles de Gaulle heet. Het schreefloze lettertype dat daarvoor werd gebruikt heette Roissy en was in vergelijking met de Univers meer open en had aanzienlijk meer letterwit.

De letter werd later aangepast voor een meer algemeen gebruik, kreeg de naam ‘Frutiger’ en verwierf in Nederland bekendheid door zijn toepassing in de huisstijl van o.a. Randstad, NS, Ahrend en Schiphol. Het is nu waarschijnlijk de meest gebruikte lettersoort voor vliegveldbewegwijzering. Hij wordt ook veel gebruikt voor de belettering van verkeersborden, waarvoor bijvoorbeeld het Zwitserse wegennetwerk een bijzondere variant kent. Een andere veelgebruikte schreefloze lettersoort is de Avenir, die in ons land o.a. wordt gebruikt voor de huisstijl van de Gemeente Amsterdam. Een moderne eigenwijze letter die zowel goed gebruikt kan worden op extreem grote borden als op de website van de stad.

Geliefd docent



Annelore Ruymaekers, affiche voor een tentoonstelling van het werk van Frutiger in het Stedelijk Museum in Amsterdam, 2012.

Als kunstschilder heeft Frutiger nooit gewerkt. In zijn vrije tijd tekende hij, ontwierp beelden en maakte ontwerpen voor producenten van glas-, kunststof- en betonplastieken. Met architecten werkte hij samen om gebouwen te verfraaien en voor een exclusieve Zwitserse horlogefabrikant ontwierp hij cijferplaten.

Daarnaast was hij als leraar en gastdocent verbonden aan veel opleidingen voor grafisch en letterontwerp en als begenadigd ontwerper was hij - ondanks zijn zachte stem en beperkte stemvolume - een welkome gast op congressen en workshops over de gehele wereld. Ook in ons land zijn vele ontwerpers die hem hebben horen spreken. Het aantal boeken dat hij schreef is groot en omvat zeer verschillende onderwerpen. Adrian Frutiger was een zeer aimabele en bescheiden man, die grote successen kende maar in zijn privéleven niet gespaard bleef voor ellende. Desondanks was hij in zijn beroepsuitoefening zeer optimistisch over de nieuwe technische mogelijkheden van computers en stond zijn hele leven in het teken van goed leesbare letters voor een optimale typografie.

Boeken van en over Adrian Frutiger en veel letterproeven van hem zijn te vinden in de Bijzondere Collecties van de UvA. In mijn bijdragen aan *De Boekenwereld* (30/1 en 31/1, 2 en 3) is meer te lezen over verkeersbordenletters en lettersoortaanpassingen voor digitale typografie.

Radeloos

onder **Frutiger ontwierp de Vectora in 1990 voor Linotype.**

geheel onder **Sommige gerepareerde treinstellen van de NS hebben de klassecijfers zowel in de oude NS-huisstijlletter Univers (boven) als de huidige Frutiger. Meestal hebben oude treinen Univers- en nieuwe Frutiger-cijfers. Foto auteur.**

Boeken

Clifford S. Ackley, m.m.v. Katherine Harper, *Holland on Paper in the Age of Art Nouveau*
Boston, Museum of Fine Arts (MFA Publications), 2014
256 pagina's, gebonden, 27,3 × 25 × 3 cm, talrijke illustraties in kleur
ISBN 978 0878 46799 0
$ 50; in Nederland € 52,50, o.a. bij Athenaeum Boekhandel in Amsterdam

Jan Jaap Heij

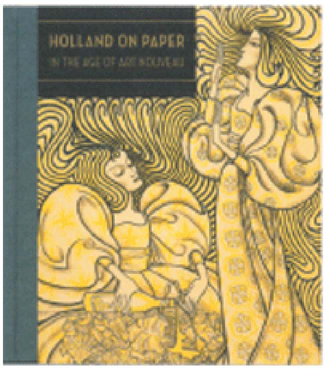
Het Museum of Fine Arts in Boston is een van de grootste en meest prestigieuze kunstmusea van Amerika. Met ruim een miljoen bezoekers per jaar en een collectie van bijna een half miljoen voorwerpen uit alle tijdperken en culturen, waaronder zo'n 200.000 werken op papier, behoort het in Amerika tot de absolute top. Onder de werken op papier bevindt zich een collectie Nederlandse tekeningen, prenten en geïllustreerde boeken uit de periode 1890-1920.

Deze collectie is voor het grootste deel sinds het einde van de jaren tachtig bijeengebracht door conservator Clifford S. Ackley. Deze heeft daarvan nu een fraaie catalogus gepubliceerd, waarin alle werken beschreven en afgebeeld staan: *Holland on Paper in the Age of Art Nouveau*. Het is een kloek gebonden boek van 256 bladzijden, dat - zoals gebruikelijk - een voorwoord, een verantwoording en een inleiding over de belangrijkste ontwikkelingen in de Nederlandse teken- en prentkunst in de desbetreffende periode bevat. De hoofdmoot wordt gevormd door de 218 pagina's van het catalogusdeel, waarin alle besproken werken paginagroot staan afgebeeld en alle gekleurde bladen bovendien in *full colour* (helaas zijn die afbeeldingen vaak een beetje aan de fletse kant). Van een aantal werken is zelfs nog een detail sterk uitvergroot weergegeven.

Zo'n prachtig uitgegeven boek doet de lezer natuurlijk ook een prachtig overzicht van het verzamelgebied verwachten, met een groot aantal representatieve topwerken. Helaas valt dat enigszins tegen. De 117 catalogusnummers zijn van de hand van in totaal 32 kunstenaars en omvatten 21 tekeningen, tien boeken met illustraties en/of prachtbanden, veertien affiches, twee portefeuilles met bij elkaar horende litho's (de map *Nederlandsche planten* van Th. Nieuwenhuis en L. Klaver en de *Heer Halewijn*-map van Henricus [Jansen]), één complete kalender (van het trio Dijsselhof - Nieuwenhuis - Lion Cachet), twee losse kalenderbladen en verder 51 afzonderlijke - meest ‘vrije’ - prenten, af en toe met twee staten van dezelfde prent.

De twee werken van de bekendste kunstenaars, Van Goghs geëtste portret van dokter Cachet en een landschapstekening van Piet Mondriaan, zijn trouwens niet door Ackley verworven, maar waren al in het museum aanwezig. Het is overigens opmerkelijk dat de vijf aanwezige prentenboeken van Theo van Hoytema (alles wat hij op dit gebied vervaardigd heeft) samen elf catalogusnummers beslaan; dat het exemplaar van *Kunst & Samenleving* (versierd door Dijsselhof) liefst zes nummers in beslag neemt (één voor de band en vijf voor de vignetten); en dat de kalender en de overige boeken ook over meerdere nummers zijn verdeeld. Dat betekent dat het

aantal objecten dat Ackley heeft verworven nog niet eens boven de honderd uitkomt. Geen al te indrukwekkende oogst voor ruim vijfentwintig jaar verzamelen.



***Ode aan de muziek*, 1896. Pentekening door Jan Toorop.**

Ook het nader bekijken van de afzonderlijke werken veroorzaakt (bij mij althans) weinig opwinding. Alleen van Jan Toorop en Theo van Hoytema zijn wat omvangrijkere ensembles aanwezig. De eerste is veruit het beste vertegenwoordigd met 22 werken, waaronder enkele fraaie symbolistische tekeningen en twee kleur varianten van zijn befaamde affiche voor Delftsche Slaolie, dat eveneens op het omslag prijkt. Ook van Van Hoytema is er een aardige collectie: naast de al genoemde prentenboeken zijn er van hem drie tekeningen, één affiche, acht ‘vrije’ litho's en één los kalenderblad (dat laatste is erg weinig, gezien de omvang van zijn productie op dit gebied). De overige dertig kunstenaars zijn meestal met een enkele tekening en/of één of een paar stuks grafiek vertegenwoordigd, waaronder weinig echt opzienbarende bladen. Zo zijn er van W.O.J. Nieuwenkamp, die elders in dit tijdschrift uitgebreid ter sprake komt, slechts een affiche en een losse ets. Van vele andere gerenommeerde grafici, zoals Job Graadt van Roggen, Gerrit Haverkamp, Jan Mankes, Simon Moulijn, Jan Veth en Willem de Zwart, is er zelfs helemaal niets.

Doordat de werken, op enkele uitzonderingen na, in chronologische volgorde van ontstaan zijn opgenomen (en niet alfabetisch op naam van de kunstenaar), moet er flink gebladerd worden om een beeld te krijgen van wat er allemaal aanwezig is. Dat er geen inhoudsopgave van het catalogusdeel in het boek staat, helpt daarbij niet. De literatuurlijst achterin is daarentegen wel alfabetisch op auteur gerangschikt, zodat het hier weer niet makkelijk is om na te gaan welke literatuur er over de afzonderlijke kunstenaars is gebruikt. Enig zoekwerk levert echter wel wat omissies op, zoals Bruce Carpenters dikke monografie over Nieuwenkamp uit 1997 (die nog wel in het Engels is!). Verder ontbreken o.a. de publicaties van Lieske Tibbe over Richard Roland Holst (van wie vier werken in de collectie zitten) en Antoon Derkinderen (van wie er twee werken zijn, waaronder een los blad uit zijn *Gijsbrecht van Aemstel*-map).

Desondanks is het verheugend dat er nu een mooi boek over dit deelgebied van de Nederlandse kunst in Amerika verschenen is. Maar wellicht zou het toch zinvoller zijn geweest als deze uitgave wat minder luxe was uitgevoerd en het daardoor uitgespaarde geld was gebruikt om nog wat goede aanvullingen voor de museumcollectie te kopen.

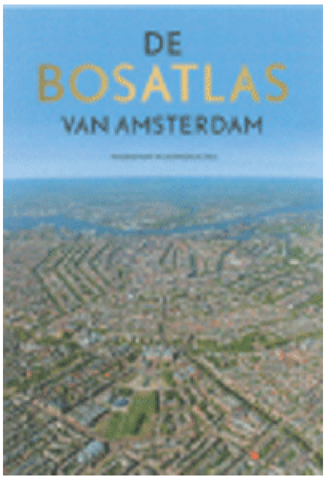
De Bosatlas van Amsterdam
Groningen, Noordhoff Atlasproducties, 2015
272 pags., gebonden, talrijke illustraties in kleur
ISBN 978 9001 12014 6
€ 29,95
Reinder Storm

De Bosatlas is een *concept*. Het succes ervan lijkt onuitputtelijk en als ik mij niet vergis, is het einde nog lang niet in zicht. Die ontwikkeling en het bijbehorende succes heeft de brave Groningse schoolmeester Pieter Roelf Bos (1847-1902) onmogelijk kunnen voorzien. Toch is zijn naam onlosmakelijk met de Bosatlas verbonden. Hij publiceerde in 1877 de eerste *Schoolatlas der geheele aarde*, waarop talrijke herdrukken volgden: de meest recente editie, de 54ste, verscheen in 2012. Intussen is een woud aan varianten op de oorspronkelijke Bosatlas ontstaan. Als de overzichtelijkheid van deze producten niet zo opvallend was, zou je haast zeggen dat

je door de bomen het Bos niet meer ziet... Ook in het dagelijks spraakgebruik is de Bosatlas een gezaghebbend begrip geworden, dat zonder verdere toelichting wordt gebruikt. Er zijn in 2012 zelfs Bosatlas-postzegels uitgegeven.

Naast de ‘Grote Bosatlas’ verscheen al een ‘kleine’ atlas van Bos in 1881, vanaf 1974 voor het eerst onder de titel ‘Kleine Bosatlas’. In 1977 volgde de ‘Boskabouter’, de kleinste Bosatlas, en in de loop van de tijd nog tal van andere varianten: de Bosatlas van Nederland, de Bosatlas van Fryslân... Er verscheen een Bosatlas van de wereldgeschiedenis, de Bosatlas van ondergronds Nederland, de Bosatlas van het klimaat. Nederland van boven, Cultureel erfgoed, Voedsel... En nu dan: de Bosatlas van Amsterdam.

De Bosatlas van Amsterdam is een feestelijk kijk-, lees- en bladerboek. De structuur is overzichtelijk en transparant. Deze atlas bestaat uit tien hoofdstukken, die elk een eigen thema hebben. Wording van de stad, Amsterdammers, Publieke diensten. Economie, Verkeer en vervoer, Levensbeschouwing, Vrije tijd en vermaak, Cultuur, Stadsdelen en - het is tenslotte een atlas - Stadsplattegrond. Binnen die tien thema's wordt weer een aantal deelonderwerpen behandeld in zelfstandige paragrafen, per hoofdstuk minimaal negen en maximaal veertien.



Daarmee is het boek evenwichtig en overzichtelijk van opbouw, zonder dat het ook maar een moment saai of voorspelbaar wordt. Elke paragraaf beslaat steeds twee pagina's, dus elke ‘opening’ vormt een afzonderlijke en afgeronde informatie-eenheid met een eigen onderwerp. Dat bevordert het bladerboekgehalte aanzienlijk, er is ondanks de duidelijke structuur geen enkele noodzaak voelbaar om systematisch te lezen. Elk onderwerp wordt kort geïntroduceerd, vervolgens wordt in de vorm van tabellen, grafieken en andere figuren ingegaan op relevante details of achtergronden, aangevuld met enige regels tekst.

Acht van de tien hoofdstukken bevatten een paragraaf ‘Historisch Amsterdam’. Daarmee is een historische component op een natuurlijke en vloeiende wijze in het boek ingebouwd. De opbouw in compacte en afgeronde informatie-eenheden sluit natuurlijk ook aan bij onze hedendaagse wijze van consumptie van nieuws en andere gegevens. Snel, feitelijk, ter zake, overzichtelijk. Die feitelijke benadering leidde waarschijnlijk ook tot de keuze voor ‘zakelijke’ thema's. Er is geen paragraaf over Vincent van Gogh of Anne Frank, terwijl de aan hen gewijde musea geheide toeristische trekpleisters zijn. De enige ‘persoonlijke’ paragrafen zijn ‘Het Amsterdam

van Rembrandt' en 'De stad van Berlage'. Uiteraard is er ook aandacht voor joodse, Surinaamse en islamitische Amsterdammers.

De variatie in onderwerpen is rijk en de afwisseling is op zichzelf aansprekend. De onderwerpen zijn qua 'scope' af en toe nogal incongruent, maar dat is in een boek als dit niet bezwaarlijk of storend. 'Uit eten en drinken' (p. 174-175) bijvoorbeeld is wel heel iets anders dan de 'Oude kerk' (p. 157-153). Of 'Herkomst Amsterdammers' (p. 48-49) tegenover 'Fiets' (p. 136-137). Maar het versterkt de indruk dat overal aan gedacht is. Onweerstaanbaar zijn de talrijke lijstjes. Wat te denken van bijvoorbeeld 'Moorden naar categorie' (p. 75), 'Beoordeling chauffeurs' (van Bus en taxi, p. 129, ook qua uiterlijke verzorging) of 'Ontwikkeling schoolverzuim' (van Basis- en vervolgonderwijs, per wijk), om maar een willekeurige greep te doen. Het bevestigt alleen maar de verrassende rijkdom van dit boek.

De keerzijde van die rijkdom is willekeur. Er hadden met evenveel recht nog wel een paar andere onderwerpen in het boek kunnen staan. Provo's bijvoorbeeld, dacht ik, want die staan niet in het register, al worden ze in het boek wel behandeld (op p. 59). Cartografie en atlasproductie, om iets anders te noemen, een verschijnsel waarmee Amsterdam gedurende bijna een eeuw zo ongeveer wereldmarktleider is geweest, hadden in deze atlas (!) toch wel een plaatsje verdiend. Wel wordt stilgestaan bij Amsterdam als 'Boekenstad' (p. 208-209). Daar treffen we ook de tabel 'Boekwinkeldichtheid'. Nergens in Nederland heerst zo'n grote boekwinkeldichtheid als in de hoofdstad. Of deze Bosatlas van Amsterdam daarmee een aansporing is om naar de hoofdstad af te reizen moet ieder voor zich weten. Vast staat dat men - Amsterdammer of niet - in Amsterdam (maar ook elders) veel uit dit boek kan opsteken en men er zich een tijdlang uitstekend mee kan vermaken.

links **Een van de wetenswaardige statistiekjes uit de Bosatlas van Amsterdam: het ecstasygebruik.**

Henk Hoeks en Ewan Lentjes (red.), *De kracht van typografie, cultuur / communicatie / nieuwe media*
Houten, Terralannoo / Arnhem, ArtEZ-Press, 2015
360 bladzijden, integraalband, afbeeldingen in kleur
ISBN 978 90 8989 336 9
€ 49,50
Engelse editie: The triumph of typography, culture / communication / new media
ISBN 978 90 8989 628 5
352 bladzijden
$ 65

Chris Vermaas

De kracht van typografie, waarvan de titel in de Engelse uitgave opmerkelijk genoeg is vertaald als *The triumph of typography*, bevat 23 artikelen van 21 schrijvers uit binnen- en buitenland. Het boek is opgedeeld in de drie delen 'Ontstaan en evolutie van de typografie', 'Nieuwe ontwikkelingen in het veld van de typografie' en 'Het bereik van de typografie'. Henk Hoeks en Ewan Lentjes voerden samen de redactie, Lentjes schreef de veel belovende inleiding.

Inhoudelijk varieert het boek van praktische regels voor typografie tot en met historisch-filosofische beschouwingen over de samenleving. Ook varieert de begrijpelijkheid van de teksten, waardoor in het vage blijft tot welk publiek het boek zich richt: is het geschreven voor de beginnende student grafische vormgeving, de liefhebber of de belezen academicus? Eveneens lastig is dat de artikelen gebonden zijn aan een maximale lengte. Veelomvattende onderwerpen worden daardoor onvolledig of haastig besproken. Zo raast Christof Gassner met te weinig diepgang door zijn bijdrage over 'De nieuwe typografie. Jugendstil tot het einde van het loodzetsel'. Het aantal woorden dat hem was toegemeten blokkeerde zijn deskundigheid over dit belangrijke onderwerp.

Naast schrijvers die met de gegeven

ruimte toekunnen dankzij hun gebrek aan kennis, zijn er anderen die de variabelen onderwerp, ruimte, deskundigheid en diepgang goed weten te combineren. Zoals Willem Frijhoff, die in zijn bijdrage ‘De revolutie van de boekdrukkunst’ deze geschiedenis kort en bondig schetst. Of Petr van Blokland, die in ‘De toekomst van de typografie’ duidelijk en deskundig uitlegt hoe we moeten omgaan met de typografische ingrediënten. Zo ook Jack Post, die in ‘De Digitale revolutie’ een heldere beschrijving geeft van meerdere historische ontwikkelingen en uitkomt bij de hedendaagse digitale typografische praktijk, waarin de functies van lezer en schrijver, consument en producent, niet meer gescheiden zijn.

Lev Manovich schreef het niette missen ‘Database’, waarin hij uitlegt hoe wij onze kennis vergaren uit verhalen en archieven. Het verschil tussen beide komt overeen met dat tussen een lineair en non-lineair narratief. Websites en databanken hebben een non-lineair karakter en wij bouwen meer en meer van zulke ‘archieven’ om allerlei soorten informatie te kunnen omzetten in kennis. Dit artikel werpt tevens licht op het boek waarin het is afgedrukt. *De kracht van typografie* kan worden beschouwd als een archief van artikelen en is daarmee non-lineair én lineair. Maar de typografie in haar geheel is een te groot onderwerp om volledig te behandelen in één boek. De samenstellers moesten dus keuzes maken.

Afgezien van de onduidelijke doelgroep zijn sommige artikelen van matige kwaliteit en ontbreken bijdragen over de werkelijke kracht van typografie. Zo zijn er geen artikelen over letters, de elementaire typografische bouwstenen. Evenmin lezen we iets over de mentale vaardigheid om ze te kunnen lezen, over ons vermogen de visuele componenten die zijn gerangschikt in een typografische structuur om te zetten in betekenis. Van belang, want ook typografie ontvouwt zich pas in ons brein. Door deze omissies mist het boek informatie over perceptie, cognitie, semiotiek, mediatheorie etc., evenals de namen die daarbij horen te worden vermeld. De samenstellers hadden via die onderwerpen een brug kunnen slaan tussen de zichtbare buitenkant van de typografie en haar onzichtbare binnenkant.

Onzichtbare aspecten die wei worden besproken zijn politieke en sociale ontwikkelingen in de samenleving, die - opmerkelijk genoeg - volgens één auteur zelfs uit de typografie zijn af te lezen. En zo staan er in het boek meer uitspraken die vaag, niet onderbouwd of onzinnig zijn, strijdig met het gezond verstand en de academische waarheidsvinding. Ook de historiografische vorm van de artikelen is her en der problematisch. Geschiedenis moet nu eenmaal als een verhaal worden gepresenteerd - *historia est narratio* -, maar die verhalende vorm brengt het risico van verminking van de waarheid met zich mee. In tegenstelling tot een archief stelt een narratief eisen van selectie en rangschikking, waardoor bepaalde aspecten onvermeld blijven.

De werkelijkheid wordt nog meer geweld aangedaan wanneer schrijvers onkundig zijn over hun onderwerp. Zoals designcritici die geen kennis bezitten van de ‘machinerie’ die typografie laat functioneren. Typografische werkstukken worden daardoor van buitenaf bekeken en als een geheel beschouwd. De geselecteerde werkstukken waarmee zulke critici hun ‘verhalen’ construeren zijn veelal elegant, meestal cultureel van aard en zelden om commerciële redenen ontworpen. Dat geeft opnieuw een vertekend beeld van de werkelijkheid.

Maar voor zulke designcritici is dat scheve beeld geen probleem, noch is het voor hen van belang of die uitverkoren grafische werkstukken wel of niet functioneren in de werkelijke wereld. Voor hen zijn het altaarstukken in een tempel waar zij onderling hun polemieken uitvechten en als duidende hogepriesters voor hun toehoorders een brug willen slaan naar het hogere. Dit alles in een terminologie ontleend aan de kunstgeschiedenis. Parallel aan deze 'kunstmatige' wereld functioneert de werkelijke wereld met een veel bredere en gevarieerdere waaier van grafisch werk, dat met behulp van een heel andere terminologie tot stand komt.

Terug naar *De kracht van typografie*. In zijn bijdrage 'Postmoderne typografie. Het alfabet vernieuwd, de pagina ontmanteld' loopt Rick Poyner vast in die 'kunstmatige' wereld. Kort samengevat schrijft hij hoe in de jaren negentig de structuur van de pagina is ontregeld door de opkomst van de personal computer, vooral in steden als Den Haag en New York, in de staat California en aan de in Detroit gevestigde Cranbrook Academy of Art. Op de genoemde plaatsen zouden typografen zijn geïnspireerd door het deconstructivisme, zoals dat door de Franse filosoof Jacques Derrida werd verwoord in zijn publicaties *La voix et le phénomène* en *La dissémination*. En dit alles vooral als reactie op de zakelijke Zwitserse typografie.

Ben Joosten, 'Wageningen A-Z', 2007. Afbeelding uit besproken boek.

Mensen met meer kennis van zaken weten dat Derrida's denkbeelden de Zwitserse typografie niet fataal werden. Misschien dat een enkele vormgever de Franse filosoof had gelezen, maar een ongestructureerde, ontregelde typografie is van alle tijden en van vele plaatsen en dat om allerlei redenen. Er zijn altijd subculturen die zich anders, vaak minder elegant willen uitdrukken of meer expressie en meer emotie in hun vormgeving willen oproepen. Denk bijvoorbeeld aan de typografie van hippies, punks, en aan de typografie van hen die hun kat kwijt zijn. Soms met opzet, soms gedwongen door de omstandigheden, wanneer er geen toegang is tot dure techniek en de juiste vaardigheden.

Het was dus niet de computer, het waren handen met een pen, schaar of mesje die de typografie ontdeden van haar mechanisch geproduceerde vormen om haar veelzeggender te maken. Zoals dat al eeuwenlang gebeurde. En zulk 'ontregelend' werk werd eveneens gemaakt door de Nederlandse ontwerpers, die in de jaren tachtig van de vorige eeuw werden bezocht door het Noord-Amerikaanse echtpaar McCoy. Zij waren verantwoordelijk voor het masteronderwijs op die Cranbrook Academy of Art in Detroit. Het was mede dankzij deze Nederlandse typografische expressie dat hun ogen verder opengingen en de onderwezen typografie expressiever werd.

In diezelfde periode deden, niet alleen in Detroit, de personal computers hun intrede. Aan het eind van die jaren tachtig vertoonde de grafische programma's nog steeds gebreken - de mogelijkheden waren beperkt, de software haperde op het scherm en correspondeerde niet altijd correct met de printer, waardoor de beoogde typografie verongelukte. De nieuwe digitale mogelijkheden, maar ook die 'ongelukken' spraken de jonge generatie meer aan dan de regels voor de conventionele typografie. Op allerlei opleidingen en in vele grafische studio's ontspon zich een groot grafisch feest. De experimenten speelden zich vooral af in economisch beschermde biotopen, bijvoorbeeld in de vrije tijd van grafisch ontwerpers. Daarbuiten, in de werkelijke economie, overleefde het grootste deel van hun typografische 'follies' niet door de onleesbaarheid.

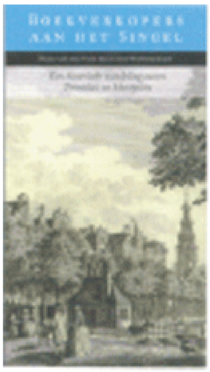
Nogmaals terug naar *De kracht van de typografie*, waar Poyner deze marginale ontwikkeling te veel belang toekent en onjuist filosofisch onderbouwt, terwijl de werkelijke ontstaansgeschiedenis anders en boeiender is. Zijn bijdrage, maar ook die van anderen, toont het probleem van 'designcritici en hun canon'. Geschiedenis, ook de recente geschiedenis van een medium en een vakgebied verdient goed onderzoek, omdat jonge lezers zoals studenten de uitkomsten daarvan niet kunnen vergelijken met hun eigen ervaring. Voor hen is het reeds geschiedenis. Voor dat cohort van aanstormende jongeren en trouwens voor alle andere doelgroepen heeft elke schrijver en elke redacteur zijn verantwoordelijkheid te nemen. Ook in *De kracht van typografie*, want anders zijn kennisoverdracht en zinnig onderwijs de grote verliezers.

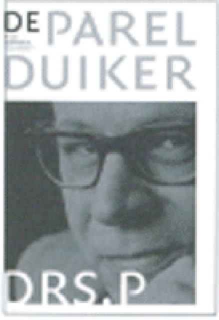
Truusje Goedings, 'Afsetters en meester-afsetters'. De kunst van het kleuren 1480-1720
Nijmegen, Vantilt, 2014
Paperback, 176 pags., rijkelijk geïllustreerd in kleur
ISBN 978 9460 04240 9
€ 22,50

Truusje Goedings is voor de lezers van *De Boekenwereld* geen onbekende: in ons vorige nummer schreef zij een artikel over de 'meester-afsetter' Dirk Jansz van Santen (1637-1708). Al ruim dertig jaar doet zij onderzoek naar de veelal anonieme ambachtslieden die prenten en kaarten met de hand inkleurden, de zogenaamde 'const- en caertafsetters'. Sommigen deden dat grofweg en uit de losse pols, anderen waren kunstenaars in hun vak en gaven door hun werk aan geïllustreerde boeken en atlassen de allure van pronkstukken. Vaak is het aan de superieure inkleuring te danken dat zulke werken integraal de eeuwen doorstonden. De kwaliteit van het kleurwerk was ingedeeld naar vaktechnische categorieën, met bijbehorende prijsklassen. Deze kon variëren van heel eenvoudig of functioneel tot 'superfeijn' afgezet - vol in de kleuren gehoogd met goud en zilver. Van Santen staat in de traditie van het inkleuren op eenzame hoogte en excelleerde in het 'superfeijne' werk. *Afsetters en meester-afsetters* beschrijft de ontwikkeling van de inkleuring van grafiek in de Nederlanden vanaf de vroegste drukken tot circa 1720. Naar het onderwerp met zich meebrengt, is het boek rijk en kleurrijk geïllustreerd. Deze geschiedenis van het inkleuren culmineert in het werk van Dirk Jansz van Santen, dat ook in letterlijke zin schitterend is.

Hans van der Veen & Jos van Waterschoot, *Boekverkopers aan het Singel. Een historische wandeling tussen Torensluis en Muntplein*
Amsterdam, Antiquariaat Brinkman, 2015
88 pagina's, talrijke illustraties in kleur
ISBN 978 9080 19720 6
€ 12,00

Bij Antiquariaat Brinkman verscheen ter gelegenheid van het zestigjarig bestaan de jubileumuitgave *Boekverkopers aan het Singel. Een historische wandeling tussen Torensluis en Muntplein*. Het boekje werd samengesteld en geschreven door de boekhistorici Hans van der Veen en Jos van Waterschoot. Aan de hand van verhalen, anekdotes, boektitels voert de route u langs een dertigtal boekhandelaren die door de eeuwen heen de boorden van het Singel hebben bevolkt. Daarbij ligt de nadruk op de negentiende eeuw, toen boekhandelaren van wisselende signatuur elkaar aflosten op vaak dezelfde adressen. Ontdek wat er over is aan 'boekensporen' uit het verleden. En probeer u voor te stellen welke geweldige boeken werden geproduceerd aan deze Amsterdamse gracht, die vervolgens de wereld over gingen.





***De Parelduiker* 2015/5**
Amsterdam, Bas Lubberhuizen, 2015
64 pags., illustraties in zwart-wit
ISBN 978 90 5937 421 8
€ 12,50. Abonnement (5 nummers p.j.)
€ 49,90. Digitaal abonnement (pdf) € 34,90.

Omdat *De Parelduiker* twintig jaar en honderd nummers bestaat, heeft deze aflevering een zilverkleurig omslag gekregen. Daarop prijkt het portret van drs. P. alias Heinz Polzer, die in juni van dit jaar overleed. Jaap van den Born gaat in op leven en werk van de auteur en vertolker van onsterfelijke liederen als 'Veerpont' en 'Dodenrit'. Zijn voorouders blijken zo mogelijk nog excentrieker dan hijzelf. Verder in dit nummer Geerten Meijsing als lid van het schrijverscollectief Joyce & Co, een nooit gepubliceerd interview met Marcus A. Heeresma, Frank van der Goes als heraut van het socialisme, Nico Jesse, Franz Tumler en de onlangs overleden vertaler en schrijver Jean Schalekamp.

Lisa Kuitert, *Het boek en het badwater. De betekenis van papieren boeken*

Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015
Hardcover, 186 pags., enige illustraties in zwart-wit
ISBN 978 90 8964 903 4
€ 12,95

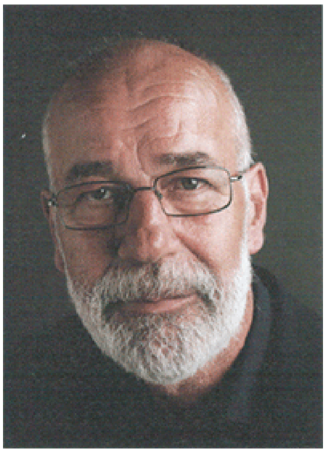
Dreigt het papieren boek met het digitale badwater te worden weggegooid? De beeldspraak in de titel is wat gecontamineerd, maar wel duidelijk: Lisa Kuitert wil voorkomen dat het papier evenals het spreekwoordelijke kind met het badwater verdwijnt. Getuige de afbeelding op het voorplat is haar boek bedoeld als een afvoerstop - een literair-historische plug tegen digitale overschatting, ontlezing en andere kwalen van de moderne tijd. Zij trekt niet ten strijde tegen digitalisering of e-boeken, maar houdt een hartstochtelijk en goed onderbouwd pleidooi om het traditionele boek in ere te houden. Voor lezers van *De Boekenwereld* is dat een preek voor eigen parochie, maar dat is geen reden om dit boek ongelezen te laten. Kuitert, hoogleraar boekwetenschap aan de UvA, weet waarover zij schrijft. Zij lardeert haar strijdschrift met aardige details en grappige anekdotes. Ook voor mensen die het op voorhand met haar eens zijn is *Boek en badwater* lezenswaard. Bovendien doet het de lezer argumenten aan de hand tegenover de digitalisten die ons steeds maar weer de zegeningen en de onweerstaanbaarheid van de vooruitgang voorhouden.

Nieuws

Kees Thomassen (1950-2015)
Jan Bos

Op dinsdag 8 december 2015 is oud-KB-conservator Kees Thomassen overleden. Kees was al geruime tijd ziek, maar zijn overlijden kwam toch erg onverwacht.

Van 1978 tot 2012 was Kees Thomassen conservator na-middeleeuwse handschriften bij de Koninklijke Bibliotheek. In die hoedanigheid heeft hij grote bijdragen geleverd aan uitbreiding, beschrijving, onderzoek en presentatie van de handschriftencollectie. Hij wist zeer belangwekkende persoonlijke archieven, brieven, dagboeken en andere egodocumenten te verwerven, zorgde gewoonlijk zelf voor de ontsluiting daarvan en vaak ook nog voor een tentoonstelling, publicatie of inventaris. Tot zijn belangrijke aanwinsten behoren het persoonlijke archief van neerlandicus en literator Jan te Winkel, de nalatenschap van godsdienstwetenschapper en dichter Fokke Sierksma, de dagboeken van journalist Willem Oltmans, correspondentie en andere stukken van componist Willem Pijper, brieven aan de zestiende-eeuwse cartograaf Abraham Ortelius, het archief van uitgeefster Angèle Manteau, een collectie van elf vroege alba amicorum uit de familie Van Harinxma thoe Slooten en het kunstenaarsalbum Van Nispen.



Deze beperkte opsomming geeft al aan hoe breed het terrein was waarop Kees zich bewoog. Toch was er één gebied waar zijn speciale aandacht naar uitging: alba amicorum, de albums die studenten, geleerden en anderen aanlegden met geschreven en getekende bijdragen van vrienden, vakgenoten en familieleden. De verzameling alba amicorum van de KB groeide onder zijn handen tot verreweg de grootste en belangrijkste van Nederland. Hij zorgde er ook voor dat deze collectie volledig werd gedigitaliseerd en uitvoerig gedocumenteerd. In *Aan vrienden gewijd: alba amicorum in de Koninklijke Bibliotheek* (2012) deelde hij zijn kennis en fascinatie voor deze bijzondere stukken op een heel toegankelijke manier met een breed publiek.

Zijn soepele pen had hij daarvoor ook al vele malen gehanteerd in andere publicaties waarmee hij de KB-collecties onder de aandacht bracht. Daartoe behoren evenzeer artikelen in vakbladen als inleidingen bij bronnenuitgaven en bijdragen aan tentoonstellingscatalogi. Het meest indrukwekkend was ongetwijfeld de prachtig verzorgde facsimile-editie van het album amicorum van Jacob Heyblocq in 1998. Kees tekende, samen met collega Hans Gruys, voor de inleiding, de transcriptie van

alle bijdragen en de toelichtingen. Samen met andere collega's maakte hij onder meer *Het verborgen woord: drukken van Hendrik Nicolaas Werkman en andere clandestiene publikaties uit de collectie* (1995) en *Gebiologeerd door zichzelf: het literaire leven van H. Marsman & E. du Perron* (1999).

Kees Thomassen was mede-initiatiefnemer en binnen de KB projectleider van de *Catalogus Epistularum Neerlandicarum*, in de volksmond het 'Brievenproject' genoemd, een landelijke inventaris van brieven die bewaard worden in de KB en andere Nederlandse bibliotheken. Inmiddels bevat het bestand ruim 265.000 beschrijvingen die bij elkaar meer dan een miljoen brieven ontsluiten. Het was tevens de eerste grootschalige poging om andere documenten dan gedrukte werken op te nemen in het gemeenschappelijk catalogiseersysteem.

Naast en na zijn werk bij de KB was Kees een actief en zeer kundig margedrukker. Meer dan 300 bibliofiele uitgaven en gelegenheidsdrukwerkjes in kleine oplagen kwamen van zijn pers, die de weinig toepasselijke naam 'De Uitvreter' droeg. Zijn achtergrond als neerlandicus klonk duidelijk door in de teksten die hij voor zijn uitgaven koos. Evenals voor de KB stelde hij voor de Stichting Drukwerk in de Marge tentoonstellingen en overzichten samen, zoals de *Bibliografie van marginale uitgaven 1981-1991*. Door collega-margedrukkers werd Kees in 2000 verrast met *Zoo'n uitvreter toch! Een vriendendoos voor Kees Thomassen*. In de vitrines in de hal van de KB is bij wijze van klein eerbetoon een selectie uit de uitgaven van De Uitvreter te zien.

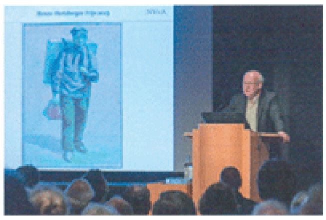
Zowel in de keuze van de teksten van zijn Uitvreter-uitgaven als in de onderwerpen van zijn andere publicaties toonde Kees vaak een voorkeur voor datgene wat net van de norm afwijkt, voor het marginale, het non-conformistische, voor datgene wat een mens tot een persoon maakt. Ook in zijn contacten met collega's was hij daarin het meest geïnteresseerd. Mede om die reden nam hij een heel eigen en heel wezenlijke positie in binnen de Koninklijke Bibliotheek, binnen de Stichting Drukwerk in de Marge en binnen een ruime kring van vrienden en bekenden. Daaronder bevindt zich ook *De Boekenwereld*, die in hem een gewaardeerde medewerker verliest. De redactie hoopt het komende jaar een artikel te wijden aan zijn Uitvreter-uitgaven.

Uitreiking Menno Hertzbergerprijzen 2015

Menno Hertzberger (1897-1982) was een van de bekendste Nederlandse antiquaren van de vorige eeuw. Zijn Internationaal Antiquariaat op het Singel in Amsterdam was gespecialiseerd in het oude boek, een onderwerp waarover Hertzberger ook publiceerde. Daarnaast was hij verzamelaar van moderne boekkunst en had hij met anderen een *private press*. Hij was secretaris van het Nederlands Verbond van Boekenvrienden en een van de initiatiefnemers en diverse malen voorzitter van de in 1935 opgerichte Nederlandsche Vereeniging van Antiquaren. In 1947 gaf hij - bijna onvoorstelbaar voor iemand die zo zwaar had geleden door de oorlog - de aanzet tot de oprichting van de International League of Antiquarian Booksellers. De nieuwe organisatie was bedoeld om de contacten te bevorderen tussen antiquaren in verschillende landen, waaronder weldra ook de Duitse.

Bij de viering van zijn 65ste verjaardag in 1962 ontving hij van vrienden en relaties een geldbedrag dat hij bestemde voor een fonds. Onder auspiciën van de Nederlandsche Vereeniging van Antiquaren, maar door een onafhankelijke jury moest daaruit een driejaarlijkse prijs worden uitgekeerd aan een verdienstelijke auteur

op het gebied van de Nederlandse bibliografie of boekwetenschap. In 1965 is de Menno Hertzbergerprijs voor de eerste keer uitgereikt. De zesde toekenning in 1981, aan Piet Buijnsters voor diens bibliografie van het werk van Betje Wolff en Aagje Deken, heeft Hertzberger zelf nog meegemaakt. In 2015 wordt de prijs voor de zestiende maal uitgereikt. In 2002 is op initiatief van de Stichting Menno Hertzbergerprijs bovendien een Aanmoedigingsprijs in het leven geroepen voor een veelbelovende jonge boek wetenschapper. Deze wordt in 2015 voor de vijfde keer uitgereikt.



Freek Heijbroek tijdens zijn lezing. De foto's van de uitreiking van de Hertzbergerprijzen zijn gemaakt door Jacqueline van der Kort.

Ina Kok tijdens haar dankwoord.

Het oorspronkelijke fonds zou niet toereikend zijn geweest voor zovele laureaten. Hertzbergers weduwe, mevrouw Sjollina J. Hertzberger-Nieuwsma, heeft bij haar

overlijden in 2004 een genereus legaat aan de Stichting Menno Hertzbergerprijs nagelaten. Een jaar later liet ook de weduwe van een andere befaamde Nederlandse antiquaar, Frits Knuf, een aanzienlijk bedrag aan de stichting na. Hierdoor zijn beide prijzen - de Menno Hertzbergerprijs van € 2500 en de Aanmoedigingsprijs van € 1000 - voor langere tijd veiliggesteld. De Nederlandsche Vereeniging van Antiquaren en de Koninklijke Bibliotheek maken sinds jaar en dag de uitreiking van de twee prijzen in praktische en financiële zin mogelijk.

Een talrijk publiek was op 12 november 2015 in de Aula van de Koninklijke Bibliotheek bijeengekomen om de prijsuitreiking bij te wonen. Freek Heijbroek droeg bij deze gelegenheid de voorzittershamer van de Stichting Menno Hertzbergerprijs over aan Paul Hoftijzer. Op de valreep vergastte de scheidende voorzitter de toehoorders op een interessante lezing, getiteld 'Terug naar Pieve Tesino. De boek-, prent- en kunsthandel van Frans Buffa en Zonen'. Voordat de Buffa's neerstreken in de Kalverstraat, bedreven zij een ambulante prentenhandel. De spreker onderzocht de Italiaanse wortels van de Buffa's ook *in situ*, dat wil zeggen in Zuid-Tirol.

Menno Hertzbergerprijs 2015

De jury bestond deze keer uit Freek Heijbroek, Paul van Capelleveen, Paul Hoftijzer en Peter Pruijmers. Voor de toekenning van de Menno Hertzbergerprijs over de periode 2012 tot 2015 had de jury geen gebrek aan geschikte kandidaten. Het juryrapport laat een aantal van hen de revue passeren: Saskia de Bodt voor haar studie over de Nederlandse boekillustratie in de twintigste eeuw (2014); Nico Boerma, Aernout Borms, Alfons Thijs en Jo Thijssen voor hun vuistdikke, fraai verzorgde boek over Nederlandse volksprenten (2014); Ad Stijnman voor zijn Engelstalige handboek over de techniek van gravure en ets (2012); Sandra Langereis voor haar nieuwe biografie van Christoffel Plantijn (2014); en Dirk Imhof voor zijn monumentale bibliografie van de boekproductie van Plantijns opvolger in Antwerpen, Jan Moretus (2014).

De goedgevulde aula van de KB.

De jury koos echter voor een boek in de klassieke, maar uitstervende traditie van een levenswerk. In 1994 promoveerde Ina Kok aan de Universiteit van Amsterdam op een proefschrift over illustraties in incunabelen uit de Lage Landen. Haar dissertatie bood een complete inventarisatie èn analyse van alle houtsneden in Nederlandse en Vlaamse incunabelen in de periode 1475-1501. Het proefschrift, gedrukt in een bescheiden oplage, zou een vervolg krijgen in een Engelstalige handelseditie. In 2013, bijna twintig jaar later, verscheen bij uitgeverij Hes & De Graaf het vierdelige,

langverwachte *Woodcuts in incunabula printed in the Low Countries*. Ina Kok moest het werk aan haar boek combineren met haar baan als conservator Handschriften en Oude Drukken bij het Stadsarchief en de Athenaeumbibliotheek in Deventer. Daarbij kwam nog de gedeelde zorg voor haar gezin en het poppentheater 'Koos Kneus' van echtgenoot Dick van Schaik. De lange duur had echter ook te maken met de perfectionering van haar proefschrift: de oorspronkelijke editie ontbeerde illustraties en was slecht toegankelijk, terwijl in de nieuwe alle besproken houtsneden op ware grootte zijn afgebeeld en de inhoud op tal van manieren is ontsloten.

Stijn van Rossem wordt gefeliciteerd door Paul Hoftijzer.

Ina Kok in gesprek met Ton Croiset van Uchelen, de vorige prijswinnaar.

Van 2229 wiegedrukken bleek ruim een derde geïllustreerd met in totaal zo'n 12.000 houtsneden, gedrukt van circa 3800 houtblokken. Die circa 860 geïllustreerde edities worden in 37 hoofdstukken per drukker chronologisch beschreven - van de Leuvense drukker Johannes van Westfalia in 1474 tot diens Antwerpse collega Adriaen van Berghen in 1500. Wanneer werd een illustratie voor het eerst opgenomen? In wat voor tekst? Waar, wanneer en door wie werd zij opnieuw gebruikt? En met welk doel? De antwoorden op deze vragen leverden onvermoede inzichten over gebruik en hergebruik, slijtage, ja zelfs het opsplitsen en verzagen van houtblokken in afzonderlijke stukken. Zij stelden Ina Kok niet alleen in staat licht te werpen op de publicatiestrategieën van uitgevers, maar ook op hun onderlinge relaties. De houtblokken blijken namelijk veelvuldig te zijn geruild, geleend, verkocht, overgeërfd en gekopieerd. Ook kon zij dankzij haar fenomenale kennis van de illustraties sommige edities nader dateren en lokaliseren. Zelfs wist zij het bestaan van een aanzienlijk aantal edities te reconstrueren, waarvan ons door de lotgevallen van de tijd geen enkel exemplaar is overgeleverd.

Ondanks de enorme omvang is deze publicatie zeer toegankelijk, dankzij de functionele typografie, de opname van een reeks registers, waaronder een iconografische index, en de concordanties met de belangrijkste bibliografische naslagwerken. In dit verband mogen ook zeker de uitgevers worden geprezen, Bas en Corstiaan Hesselink van Hes & De Graaf, alsmede de redacteuren Koert van der Horst en Mick Zwart, de vormgevers Fred van den Berg, Rob Theunissen en Piet Hiemstra, en *last but not least* vertaalster Cis van Heertum. Mede dankzij hun inzet is *Woodcuts in incunabula printed in the Low Countries* een goudmijn voor toekomstig onderzoek geworden, niet alleen voor boekhistorici, maar ook voor kunst-, literatuur- en kerkhistorici. Bovendien ontsluit het boek dit belangrijke laatmiddeleeuwse erfgoed van onze contreien voor een internationaal publiek.

Heeft de jury dan niets te klagen? Toch wel een beetje, want de kwaliteit van de op basis van microfims gemaakte afbeeldingen laat voor een boek met deze ambitie en prijsstelling soms te wensen over. Ook vragen wij ons af of het werk niet gediend zou zijn geweest met een elektronische tegenhanger. Maar dat is misschien iets om over na te denken voor uitgeverij E.J. Brill, die in 2013 Hes & De Graaf heeft overgenomen en uitermate actief is op het gebied van de boekgeschiedenis, ook via hun online data-base voor cultuurhistorisch onderzoek 'Arkyves'.

Boeken als dit levenswerk van Ina Kok worden in Nederland haast niet meer gemaakt. Geen enkele onderzoeksinstelling is nog bereid langlopend en veeleisend solistisch onderzoek te ondersteunen. En er zijn nauwelijks nog onderzoekers die gedurende zo'n lange tijd hun leven in dienst willen stellen van één project. Dat is te betreuren, want Nederland heeft een rijke traditie op het gebied van bibliografische en boekhistorische studies en naslagwerken door individuele onderzoekers. De toekenning van de Menno Hertzbergerprijs 2015 aan Ina Kok voor haar *Woodcuts in incunabula printed in the Low Countries* kan daarom ook worden opgevat als een pleidooi om juist dit soort onderzoek, dat doorgaans wordt verricht buiten de muren van de universiteiten uit

het licht van de schijnwerpers van NWO, mogelijk te blijven maken.

Menno Hertzberger Aanmoedigingsprijs 2015

Aan proefschriften van jonge onderzoekers was in de periode 2012-2015 geen gebrek: Mart van Duijns 'sociale geschiedenis' van de Delftse bijbel (RU Groningen), het proefschrift van Arnold Lubbers over negentiendeeeuwse leesbibliotheken (UvA), Djoeke van Nettens studie van de 'koopman in kennis' Willem Jansz Blaeu (Groningen, 2012; handelseditie 2014), en het Leidse onderzoek van Steven Claeyssens naar de Haarlemse uitgeverij de Erven F. Bohn gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw.

De jury richtte echter haar blik op de zuiderburen. Initiatieven als de *Short-Title Catalogus, Vlaanderen* en de oprichting van de Vlaamse Werkgroep Boekgeschiedenis hebben het boekhistorisch onderzoek in Vlaanderen nieuw leven in geblazen. Er is inmiddels een nieuwe generatie Vlaamse boekhistorici, die regelmatig van zich laat horen. Stijn van Rossem was een van de opstellers van het artikel 'Thalassa! Thalassa? De laaglandse boekgeschiedenis en haar zee van mogelijkheden', dat in 2010 in *De Boekenwereld* verscheen: een pleidooi voor 'meer jongehonderigheid', d.w.z. meer lef, theoretische onderbouwing, institutionele inbedding en samenwerking in de Nederlandse en Vlaamse boekwetenschap.

Van Rossems eigen verkenning van die zee resulteerde in het proefschrift *Het gevecht met de boeken. De uitgeversstrategieën van de familie Verdussen (Antwerpen, 1589-1689)*, waarop hij vorig jaar aan de Universiteit Antwerpen promoveerde. In deze studie werpt hij licht op vijf generaties Verdussen, een van de belangrijkste Zuid-Nederlandse uitgeverijen van de zeventiende eeuw. In het boekhistorisch onderzoek zijn zij lang veronachtzaamd door de alles overheersende focus op de firma Plantijn-Moretus en door hardnekkige opvattingen over de vermeende neergang van het Vlaamse boekenbedrijf in deze periode.

Van Rossem onderzocht de familiale en institutionele context, de bedrijfsorganisatie, samenwerkingsverbanden, uitgavepolitiek en handelsnetwerken van de Verdussens. Hij biedt nieuwe en verrassende inzichten in hun imposante productiviteit en economische aanpassingsvermogen. Hoewel een overkoepelend theoretisch raamwerk ontbreekt, maakt hij op doeltreffende wijze gebruik van actuele theoretische en historische discoursen, bijvoorbeeld over de rol van de familie in de vroegmoderne samenleving, de veronderstelde ineenstorting van de Antwerpse economie in de zeventiende eeuw, of het zogenoemde '80/20 principe' van de Italiaanse econoom Vilfredo Pareto. Dat verbreedt de boekhistorische horizon. Indrukwekkend is bovendien zijn beheersing van de verbluffende hoeveelheid bronnenmateriaal, waaronder belangrijke, onbekende bronnen. En dan is het boek ook nog eens goed en toegankelijk geschreven. Het is een werk waar iedere boekhistoricus in de Nederlanden zijn voordeel mee kan doen. Wanneer de geplande Engelse vertaling is verschenen, geldt dat ook voor collega's in het buitenland.

Op reis met W.O.J. Nieuwenkamp Nieuwe Kunst rond 1900

De Universitaire Bibliotheken Leiden en de Stichting Museum Nieuwenkamp organiseren een tentoonstelling van de grafiek en de toegepaste kunst van W.O.J. Nieuwenkamp (1874-1950). Zie de artikelen in deze *Boekenwereld*, die ingaan op zijn leven en werk. Centraal in de tentoonstelling staan de reizen van Nieuwenkamp door Nederland, India, Indonesië en Egypte en de indrukken die hij daarvan vastlegde. In Europa maakte hij voor zijn zwerftochten gebruik van het schip 'De Zwerver', waarop hij woonde, werkte en exposities organiseerde van zijn werk. Nieuwenkamp is vooral bekend door zijn Indische voorstellingen en kan zonder overdrijving de ontdekker van de schoonheid van Bali worden genoemd. Hij is de eerste westerse kunstenaar die vijfmaal langdurig het eiland heeft bezocht. In prachtige tekeningen en grafiek heeft hij het leven op Bali vastgelegd. Daarnaast was hij etnoloog en verzamelde hij talloze kunst- en gebruiksvoorwerpen uit de Indische archipel. Een deel daarvan kwam in Nederlandse musea terecht.

***links* W.O.J. Nieuwenkamp, Heilige Begraafplaats te Pasar Gedé, 1903. Houtsnede op Japans papier.**

De tentoonstelling is van 21 januari t/m 17 mei 2016 te bezichtigen in de Universiteitsbibliotheek Leiden, Witte Singel 27, Leiden tijdens de openingsuren van de bibliotheek, zie bibliotheek.leidenuniv.nl of bel 071-5272800.

Van Santen & de kleuren van de Gouden Eeuw

Bij de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam is t/m 31 januari 2016 de tentoonstelling 'Op zoek naar Van Santen & de kleuren van de Gouden Eeuw' te zien. Nederland was in de zeventiende eeuw bij uitstek het land waar boeken, atlassen en prenten gemaakt werden. Niet alleen de kwaliteit, hoeveelheid en variatie waren verbluffend, maar met name ook de decoratie in de vorm van illustraties, versierde titelpagina's, vignetten en vooral: kleurgebruik! Over de kunstenaars die kleur met de hand aanbrachten op kaarten en prenten, de zogenaamde 'const- en caertafsetters', is weinig bekend. Zij signeerden hun werk gewoonlijk niet. De belangrijkste uitzondering op deze regel is de Amsterdamse 'meesterafzetter' Dirk Jansz van Santen (1637-1708). Zijn werk, dat in de Bijzondere Collecties rijk vertegenwoordigd is, vormt de kern van de tentoonstelling. Daarnaast zijn er bruiklenen te zien uit diverse nationale en internationale collecties. Ook wordt werk van tijdgenoten getoond en wordt uitleg gegeven over de gebruikte technieken en materialen. Het is voor het eerst dat de 'vergeten' Van Santens, zijn schitterend gekleurde prenten en atlassen, in een overzichtstentoonstelling bij elkaar komen.

Bijzondere Collecties van de UvA
Oude Turfmarkt 129, Amsterdam
Di-vr. 9.30-15.00, za-zo 13.00-17.00, maandag gesloten

www.bijzonderecollecties.uva.nl

rechts **Jan van Leiden, 'koning' der wederdopers in Münster. Toegevoegde uitvouwprent in Chr. van Sichem, *Historische beschrijvinge... der voornaamste Hooftketteren*, Amsterdam 1608. Kopergravure, ingekleurd en met goud gehoogd door Dirk Jansz van Santen.**

De veilingzaal van Frederik Muller

Naar aanleiding van het artikel over het schilderij van de grote veilingzaal van Frederik Muller & Co in de vorige aflevering van *De Boekenwereld* kwamen twee vragen bij de redactie binnen. Allereerst: hoeveel heeft het schilderij opgebracht? Het werd voor € 55.000,- exclusief het opgeld toegeslagen aan een Nederlandse particuliere verzamelaar. Tegenbieder was een nazaat van Anton Mensing, de toenmalige directeur van het veilinghuis aan de Doelenstraat in Amsterdam.

Vanuit de hoek van het recuperatie-

onderzoek kwam de vraag of de redactie van *De Boekenwereld* de foto uit *De Telegraaf* van 17 oktober 1928 zou willen publiceren van enige hoofdrolspelers op de eerste rij tijdens de veiling Six. Dat doen we hierbij met de door Schlüter genoemde namen: naast de tafel v.l.n.r. P. Holm, Jan Mellema (het schilderij van Nicolaas Maes), Kees Jansen; achter de tafel: Ben Mensing, Ménagé Challa, afslager Adolph Schlüter en Anton W.M. Mensing. Op de eerste rij v.l.n.r. de achterhoofden van dr. F. Mannheimer (nog juist zichtbaar), de heer S.Ch. ('Gijs') Bosch-Reitz, prof. Otto Lanz, de heer Knoedler van de vestiging in New York, omkijkend Ursula von Pannwitz, haar moeder mevrouw Catalina von Pannwitz-Roth, Gustav Mayer van Colnaghi (Londen), comtesse Beaugetière (?) uit Parijs, de heer Davesj uit Parijs, de heer M.P. Voûte sr., jhr. J.C. van Overvoorde en jhr. E.A. van Beresteyn. Dit is een van de weinige foto's waarop de aanwezigen in de veilingzaal bij name genoemd worden.

De veilingzaal van Frederik Muller. Foto uit *De Telegraaf* van 17 oktober 1928.

Teruggave roofkunst

De Koninklijke Bibliotheek van België heeft een tekening uit de zeventiende eeuw teruggegeven aan nabestaanden van slachtoffers uit de Tweede Wereldoorlog. Het gaat om een gezicht op het Kattenberghof in Antwerpen door Gillis Neyts (ca. 1618-1687), dat in 1978 was gekocht via het Amsterdamse filiaal van veilinghuis Sotheby's. Destijds was niet bekend dat de tekening op 15 maart 1939 door de Duitse bezetter was ontvreemd van Dr. Arthur Feldmann, een joodse kunstverzamelaar uit Brno in de huidige Tsjechische Republiek. Het werk is nu teruggegeven aan de rechtmatige erfgenamen. Eerder werden andere tekeningen van oude meesters uit de geroofde Feldmann-collectie teruggevonden in het British Museum in Londen.

Gillis Neyts experimenteerde met landschappen in een uiterst verfijnde pentechniek op papier. Hoewel van hem een tachtigtal schilderijen bewaard is gebleven, is hij vooral bekend als tekenaar van topografische gezichten. Het gezicht op het Kattenberghof is op basis van de signatuur te dateren op 1660-1670.

Handschrift van het Deventer Buiskensklooster (1487) vóór de restauratie.

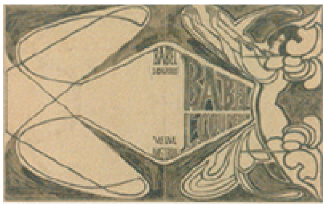
Gillis Neyts, gezicht op het Kattenberghof in Antwerpen [1660-1670].

Deventer erfgoed gered

Stadsarchief en Athenaeumbibliotheek (SAB) in Deventer heeft na acht jaar een groot conserveringsproject afgerond. Kwetsbare glasnegatieven, door inktvraat aangetaste handschriften, ruim driehonderd zwaar beschadigde middeleeuwse brieven: in 2007 was duidelijk dat een belangrijk deel van de Deventer erfgoedcollectie moest worden behoed voor verder verval. De bedreigde stukken zijn onder handen genomen met financiële steun van de gemeente Deventer, particulieren en het bedrijfsleven. De afdeling Behoud van SAB heeft 1250 meter archief gerestaureerd en 20.000 boeken hersteld. Door externe bedrijven zijn 800 boeken (waaronder literaire collecties), 1200 brochures, bijna 2000 glasnegatieven, ruim 200 kaarten en een kleine 800 charters (middeleeuwse aktes) gerestaureerd. Het resultaat van de grootscheepse reddingsoperatie is te zien in een korte film op www.sabinfo.nl.

Collectie L.J. Veen, Rijksmuseum

Oud nieuws, als aanvulling op de artikelen over de Nieuwe Kunst in dit nummer. In 1887 richtte Lambertus Jacobus Veen (1863-1919) in Amsterdam de Uitgeversmaatschappij L.J. Veen op. Het fonds was zeer divers: naast romans, gedichten en jeugdboeken gaf Veen tijdschriften en boeken uit over kunst, geschiedenis, techniek en wetenschap. Het archief van de uitgeverij werd in 1970 geschonken aan het Rijksprentenkabinet. Het bevat ruim 3000 ontwerptekeningen voor boekillustraties en boekbanden, en enkele foto's. Vanaf de jaren negentig van de negentiende eeuw nam Veen kunstenaars in de arm die zich interesseerden voor de Nieuwe Kunst. In de collectie bevinden zich ontwerpen van onder anderen H.P. Berlage, Johan G. van Caspel, Beb Reith, Richard Roland Holst, Jan Toorop en L.W.R. Wenckebach.



Omslagontwerp van Jan Toorop voor *Babel* van Louis Couperus, 1901. Collectie L.J. Veen, Rijksprentenkabinet/Rijksmuseum, Amsterdam.

Personalia

Cornelis Jan Aarts ontdekte vijftig jaar geleden op het kantoor van zijn vader een stencilmachine. Op deze drukpers van de jaren zestig stencilde hij twaalf afleveringen van *De Klopgeest*, een 'préavantgardistisch litterair tijdschrift'. Op 1 januari 1966 verscheen het eerste nummer. Op 4 mei 1966 stencilde hij een 'poëtisch pamflet' over oorlog en vrede met de bekende regels van Leo Vroman, de volledige tekst van 'Mijnheer de president, welterusten' en vele onbekende regels van dichters die in de anonimiteit zijn verdwenen. In maart 1968 verspreidde hij een bundel gedichten in een oplage van vijftien exemplaren, vermenigvuldigd met het carbonprocedé. Boudewijn Büch betrapte de aankomende uitgever op zijn eerste zetfout: 'circel'. Beschamend. C.J. Aarts redigeerde en typte drie gestencilde afleveringen van *Stripschrift*, de nummers o (december 1967), 1 (februari 1968) en 2 (april 1968). Nummer 3 (juli 1968) verscheen in offset, met een cartoon van Willem. Dat kostte hem zijn kop als redactiesecretaris. (Wordt vervolgd).

Sander Bink (1976) is een van de vaste schrijvers voor rond 1900.nl. In 2014 publiceerde hij *Carel de Nerée tot Babberich en Henri van Booven: Den Haag in het fin de siècle* (WBooks). Hij werkt, dankbaar gebruik makend van door Dick Veeze verzameld materiaal, aan een biografie van De Nerée.

Nico Boerma (1938) studeerde klassieke talen en kunstgeschiedenis. Hij verzamelde vanaf 1964 populaire grafiek met nadruk op de Nederlandse en Belgische kinder- en volksprenten. Hij publiceerde over dit onderwerp in verschillende Nederlandse, Duitse en Italiaanse tijdschriften. Zijn verzamelingen op dit gebied heeft hij tussen 2010 en 2013 geschonken aan de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam. Hij is co-auteur van *Kinderprenten Volksprenten Centsprenten Schoolprenten, Populaire grafiek in de Nederlanden 1650-1950*, Nijmegen, Vantilt, 2014.

Frits Booy (1942) is neerlandicus, sinterklaas-deskundige en publicist. Hij schrijft en geeft lezingen over de geschiedenis van het kinderboek en het sinterklaasfeest. Hij is secretaris van de Stichting Nationaal Sint Nicolaas Comité en redacteur van *Tussen Vecht en Eem*, tijdschrift voor regionale geschiedenis. Hij schreef een monografie over Zwarte Piet, getiteld *Op zoek naar Zwarte Piet*.

Wim Brands (1959) werkte na de School voor de Journalistiek als verslaggever voor onder meer het *Leidsch Dagblad* en *Vrij Nederland*. Hij maakt sinds jaar en dag boekenprogramma's voor de VPRO. Recent verscheen van hem de dichtbundel *'s Middags zwem ik in de Noordzee*. Hij is sinds februari 2015 gastschrijver van de Artisbibliotheek en werkt aan een boek over die vermaarde boekenverzameling.

Paul Dijstelberge (1956) was na zijn studie Nederlandse taal- en letterkunde veertien jaar werkzaam als restaurantkok. Naderhand werkte hij bij de Bijzondere Collecties van de UvA als bibliograaf en conservator. Hij promoveerde in 2007 op een onderzoek naar sierkapitalen in oude Nederlandse boeken. Hij is docent boekgeschiedenis en publiceert over literair-historische en boekwetenschappelijke onderwerpen.

Henk W. Gianotten is auteur van boeken en artikelen over grafisch ontwerp, reproductie en druktechnieken. Hij werkte in verschillende technische en managementfuncties bij Tetterode/Lettergieterij Amsterdam, was zelfstandig adviseur en schreef o.a. voor *BNO Vormberichten, Items, Graficus, Grafisch Nieuws, PrintMatters* en *Publish*. In 2003 werd hem de Grafische Cultuurprijs toegekend voor zijn intermediaire rol tussen ontwerpers en drukkers.

Arnon Grunberg is schrijver en medewerker van *De Boekenwereld*.

Jan Jaap Heij (1947) studeerde kunstgeschiedenis in Amsterdam en werkte daarna als kunstcriticus voor *NRC-Handelsblad* en als wetenschappelijk medewerker aan het Instituut voor Kunstgeschiedenis van de Rijksuniversiteit Groningen. Van 1981 tot zijn pensionering in 2010 was hij conservator beeldende kunst van het Drents Museum in Assen. Sindsdien is hij freelance werkzaam als kunsthistorisch onderzoeker en publicist. Hij schreef, vaak samen met anderen, artikelen en boeken over o.a. negentiende-eeuwse historieschilderkunst, Haagse School, Art Nouveau en Art Deco, Theo van Hoytema, hedendaagse figuratieve kunst en het gebouwencomplex van het Drents Museum.

J.F. Heijbroek (1949) is oud-conservator van het Rijksmuseum in Amsterdam. Hij publiceerde boeken en artikelen op (kunst)historisch gebied. In 2010 verscheen zijn biografie van Frits Lugt, waarvan in 2012 een Engelse editie uitkwam. In 2012 publiceerde hij (met Jessica Voeten) *Isaäc Israëls in Amsterdam* en in 2014 (met Erik Schmitz) *George Hendrik Breitner in Amsterdam*.

Frans A. Janssen (1939) is emeritus hoogleraar Boek- en Bibliotheekgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. Hij houdt zich bezig met de geschiedenis van typografische technieken, van grafische vormgeving en van het verzamelen van boeken. Hij publiceerde over die onderwerpen vele artikelen en boeken als *Zetten en drukken in de achttiende eeuw* (1982), *Technique and design in the history of printing* (2004) en *Goud en koper in de boekenwereld* (2008). Een door hem geleide werkgroep bouwde een reconstructie van een houten drukpers uit de zeventiende eeuw, die in de Universiteit van Amsterdam staat opgesteld.

Kasper van Ommen studeerde kunstgeschiedenis aan de Universiteit Leiden en werkt als coördinator van het Scaliger Instituut bij de Universitaire Bibliotheken Leiden. Hij publiceert regelmatig over de geschiedenis en de collecties van deze bibliotheken: over de Bibliothèque Wallonne, de Bibliotheca Mathematica, de collectie Nieuwe Kunst, de portretten en de Oosterse bibliotheek van Joseph Scaliger. Samen met Paul Hoftijzer schreef hij *Langs Leidse Letters. Een boekhistorische wandeling* (2008).

Joseph Plateau grafisch ontwerpers is gevestigd in Amsterdam en bestaat sinds de oprichting in 1989 uit Eliane Beyer, Wouter van Eyck, Peter Kingma en Rolf Toxopeus. Het bureau heeft een grote verscheidenheid aan opdrachtgevers, van wie het merendeel afkomstig is uit sectoren als kunst, cultuur en beleid. Sinds 2012 verzorgt Joseph Plateau de vormgeving van *De Boekenwereld*.

Irene Schrier (1984) studeerde Nederlandse taal en cultuur aan de Universiteit van Utrecht en voltooide de master Boekwetenschap en Handschriftenkunde aan de Universiteit van Amsterdam. Ze schrijft momenteel een dissertatie over de Delftse boek- en prentuitgever Nicolaes de Clerck (c. 1570-1623). Tot voor kort werkte ze bij de Liberna Collection. Deze particuliere collectie bevindt zich nu in Museum Draiflessen in Mettingen. Sinds maart 2015 is ze werkzaam als catalogiseerder bij het project Prentenkabinet Online (Rijksmuseum, Amsterdam).

Henk Slechte is historicus. Hij werkt als gastconservator en redacteur van tentoonstellingen en catalogi, en publiceert daarnaast over lokaal-, economisch- en cultuurhistorische onderwerpen. In *De Boekenwereld* heeft hij onder meer artikelen gepubliceerd over makers van politieke prenten, bijzondere en onbekende bibliotheken, en verzamelaars van boeken en prenten. In 2010 verschenen van hem *Marius Bauer als kritisch kunstenaar* en de *Geschiedenis van Deventer*. In 2013 was hij mederedacteur en mede-auteur van de bundel *Twee eeuwen Nederlanders in Sint-Petersburg. De Hollandse kerk als sociaal en religieus middelpunt*.

Reinder Storm is conservator Kaarten en Atlassen bij de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.

Chris Vermaas (1958) is grafisch vormgever. Na een jarenlang verblijf in de Verenigde Staten en Mexico keerde hij terug naar Nederland en richtte samen met partner Chin-Lien Sen het ontwerpbureau 'Office of CC' op. Hij is docent aan de Universiteit van Twente, aan de Hogeschool ArtEz in Enschede en de Plantijn Academie in Antwerpen. Hij publiceert regelmatig over grafische vormgeving in bladen als *Eye Magazine, Morf* en *Items*.

Marleen de Vries is cultuurhistorica en publiceert sinds 1990 over de intellectuele en literair-politieke geschiedenis van de achttiende eeuw. In 2001 promoveerde zij op *Beschaven! Letterkundige genootschappen in Nederland 1750-1800* (Nijmegen 2001).

Nick ter Wal (1983) werkt drie dagen per week bij antiquariaat Fokas Holthuis in Den Haag. Hij schrijft over boeken en literatuur op www.artistiekbureau.nl en in tijdschriften als *De Boekenwereld* en *De Parelduiker*. In januari 2016 verschijnt bij Atlas Contact het door hem samengestelde brievenboek *De kunst is mijn slagveld* van Nanne Tepper.